

Carla Sofia dos Santos Correia

A difusão ibérica da linguagem dos trovadores galego-portugueses

Tese de Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e
Interartísticos –

realizada sob orientação do Professor Doutor José Carlos Ribeiro
Miranda e da Professora Doutora Maria do Rosário Prata Ferreira
dos Santos

Porto

2016

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

para o meu príncipe encantado, Gabriel

“Não deixes que te abandone
o milagre de escrever. Não
deixes que a miséria do teu
corpo escureça com a sua
sombra a pequena luz da tua
escrita.”

Vergílio Ferreira

AGRADECIMENTOS

Corria o ano de 2008, último ano do curso, e o meu destino era outro. Foi por causa do Modernismo com todos os seus “ismos” que eu me candidatei à licenciatura em Estudos Portugueses e Lusófonos, contra todos os conselhos que me deram. Supostamente, deveria ter entrado num curso que me desse logo trabalho. Optei por seguir o coração, que me mandava para ali. Gostei do curso. Comecei logo pelo Modernismo. Depois conheci a literatura brasileira e as africanas de língua portuguesa e apaixonei-me. Queria ir por aí. No último ano do curso, estava decidida. Chega o último semestre e com ele Literatura Portuguesa Medieval. Era, na escola, a matéria que mais me aborrecia. Mas, depois, algo aconteceu. Os trovadores que eu estava a conhecer não pareciam os mesmos que me tinham apresentado na escola. Comecei a entusiasmar-me com as aulas. Cada descoberta nova deixava-me excitada. Ansiava por aquelas aulas a semana toda. A Professora perguntava-me, às vezes, porque me ria tanto. Devia pensar que eu estava distraída. É que já me conhecia de outras andanças. Mas não. Eu estava muito atenta. E estava feliz. Essa Professora chama-se Maria do Rosário Ferreira e é a responsável pelo meu enamoramento com os trovadores.

Os meus agradecimentos começam, então, por ser dirigidos à minha estimada Professora Maria do Rosário Ferreira, pela paixão que sempre demonstrou nas suas aulas, pelo estímulo que me deu, por me ter encaminhado para o Porto e para um grupo de investigação ao qual nunca sonhei pertencer, pelas críticas que me fizeram crescer, pela motivação nos momentos menos bons e por estar sempre disponível para qualquer questão, mesmo quando não deveria estar.

Agradeço, em seguida ao meu Professor José Carlos Miranda, que me acolheu com entusiasmo, me orientou, ajudou-me a traçar o meu caminho, deu-me a conhecer um mundo que eu ignorava, lançou pistas para o meu trabalho e empurrou-me para textos apaixonantes. Não consigo imaginar como seria o meu percurso sem a sua presença, sem o seu apoio e incentivo nos momentos de desânimo, sem aquelas palavras que nos fazem querer continuar a trabalhar. Não estaria aqui, isso é certo.

À Professora Ana Sofia Laranjinha agradeço a sua sempre prestável disponibilidade na leitura dos textos, a sua rapidez em momentos aflitivos, as correções e sugestões sempre preciosas. Também ao Professor António Resende de Oliveira pelo trabalho que deu a conhecer ao mundo e pelas dicas que, em momentos pontuais, mesmo que não se lembre, meu deu.

Aos meus colegas do Seminário Medieval agradeço todo o companheirismo, todos os momentos de partilha, dentro e fora do Casarão, a paciência para me ouvirem

nos momentos de histeria, e o contributo inestimável que cada um me deu. Somos mais que colegas, somos mais que amigos. Obrigada, Filipe, Isabel, Simona, Mariana, Joana, e Eduarda. E especialmente a ti, Rafaela, pelas horas intermináveis de telefone e chat a falar-te da minha tese, por este caminho que percorremos juntas.

Agradeço à Fundação para a Ciência e Tecnologia a concessão da Bolsa de Doutoramento, sem a qual não estaria hoje aqui. Agradeço também ao Instituto de Filosofia o apoio dado em diversas ocasiões que me permitiu participar em diversos encontros, nos quais pude conhecer grandes especialistas da área.

Obrigada às minhas amigas, Carla e Sara, que, mesmo de longe, se mostraram sempre disponíveis. À minha família, em especial os meus pais, agradeço o apoio que, sem questionar, me deram em todos os momentos.

Aos meus amigos do Grupo de Teatro Sardanisca, que me proporcionaram o escape necessário ao longo dos últimos dois anos para que a minha vida não fosse apenas trovadores.

Porque precisamos sempre de ter à nossa volta quem acredite em nós, mesmo que não partilhem dos mesmos interesses, agradeço ao meu Tiago, pelo amor, companheirismo e compreensão, e pela ajuda preciosíssima em todos os apertos da vida quotidiana, que me permitiram poder concentrar-me no meu trabalho.

Por último, mas não em último, ao meu príncipe encantado Gabriel, que dá sentido à minha vida.

ÍNDICE

Introdução.....	17
Parte I – O Despontar dos cantares trovadorescos galego-portugueses: receção, adaptação, afirmação e diluição.....	23
Capítulo I – A irradiação da canção trovadoresca occitânica na Península Ibérica.....	25
1. A geração de receção.....	27
2. A geração de adaptação e implantação.....	35
3. A afirmação da poesia trovadoresca em território galego-português.....	38
4. O surgimento os <i>cantares d'amigo</i> no seio da segunda geração.....	42
Capítulo II – Os homens que compuseram os cantares.....	49
1. A alteração dos meios sociais que patrocínavam a atividade trovadoresca no início do século XIII.....	51
2. Das cortes senhoriais às cortes régias.....	56
2.1.A corte de Afonso X.....	56
2.2.A corte de Afonso III.....	61
2.3.A corte de D. Dinis.....	67
2.4.A corte de Sancho IV?.....	71
Capítulo III – A poética amorosa galego-portuguesa.....	75
1. Da euforia occitânica à disforia galego-portuguesa.....	80
1.1.O modelo occitânico.....	81
1.2.A adaptação da primeira geração galego-portuguesa.....	86
1.2.1. O <i>viço</i> , a <i>coita</i> e o abandono do serviço.....	87
1.2.2. O novo modelo de solicitação da dona.....	96
1.3.O tom disfórico da linguagem <i>d'amor</i> da segunda geração.....	99
1.3.1. A abstração do retrato feminino, a <i>mesura</i> e o espaço.....	99
1.3.2. A sintomatologia amorosa.....	108
1.4.Os trovadores entre as cortes afonsinas (de Afonso III e Afonso X).....	116
1.4.1. João Garcia de Guilhade: a perda do <i>sen</i> e a cegueira amorosa.....	117
1.4.2. Rui Paes de Ribela e Rui Queimado no jogo do equívoco.....	124
1.4.3. A diversificação da figura da mulher.....	127
1.4.4. O prazer na <i>coita</i>	131
1.4.5. A linguagem do serviço.....	134
1.4.6. O segredo <i>d'amor</i>	139
1.4.7. Pequeno momento conclusivo.....	142
1.5.Os trovadores <i>d'amor</i> da corte dionisina.....	144

1.5.1. A contaminação de géneros.....	144
1.5.2. D. Dinis: a recusa do modelo occitânico e a valorização do modo galego-português de <i>trobar</i>	148
1.6. Airas Nunes e a apologia do amor feliz.....	154
1.7. Pequeno momento conclusivo II.....	158
2. A segunda geração e o surgimento do novo género.....	160
2.1. Da <i>coita</i> masculina à <i>coita</i> feminina: a construção da linguagem <i>d'amigo</i>	160
2.1.1. Fernão Rodrigues de Calheiros: o inaugurador do género.....	161
2.1.2. Vasco Praga de Sandim e Bernal de Bonaval, seguidores de Calheiros.....	164
2.2. Os trovadores entre Castela e Portugal.....	167
2.2.1. O cancionero de jograis galegos.....	168
2.2.2. João Peres de Aboim e Gonçalo Anes do Vinhal: uma reformulação conservadora do <i>cantar d'amigo</i>	180
2.2.3. Influência francesa no género <i>d'amigo</i>	180
2.2.4. João Garcia de Guihade e Rui Fernandes de Santiago: a inversão do feminino e do masculino.....	192
2.2.5. João Soares Coelho entre a rebeldia dos fundadores e o universo simbólico de Pero Meogo.....	195
2.2.6. O cancionero de João Airas de Santiago.....	203
2.2.7. Pequeno momento conclusivo III.....	212
2.3. A poética <i>d'amigo</i> na corte de D. Dinis.....	215
2.4. Airas Nunes e João Zorro entre <i>bailadas</i> e <i>pastorelas</i>	224
3. Conclusão.....	230
Parte II – A receção a linguagem trovadoresca galego-portuguesa na literatura ibérica dos séculos XIII a XVI.....	233
Capítulo I – A linguagem trovadoresca galego-portuguesa no <i>Poema de Fernán González</i>	237
1. O <i>Poema de Fernán González</i>	239
2. Os episódios da prisão e libertação do conde no <i>Poema de Fernán González</i>	242
2.1. O <i>Poema de Fernán González</i> , a <i>Crónica Najerense</i> , a <i>Chronicon Mundi</i> e a <i>Historia de Rebus Hispaniae</i>	244
2.2. O <i>Poema de Fernán González</i> e a <i>Razón de Amor</i>	246
2.3. A função da romaria no <i>Poema de Fernán González</i>	250

3. Conclusões.....	259
Capítulo II – A linguagem trovadoresca na <i>Historia Troyana Polimétrica</i>	261
1. A Historia Troyana Polimétrica: uma versão do Roman de Troie.....	263
2. Os poemas da <i>Historia Troyana Polimétrica</i> : ampliação e introdução de elementos trovadorescos galego-portugueses.....	267
2.1.Poema I: lamento de Aquiles pela morte de Pátroclo.....	267
2.2.Poema V: lamento de Troilo pela partida de Briseida.....	271
2.3.Poema VI e VII: lamento de Briseida pela separação de Troilo e despedida noturna.....	273
2.4.Diomedes preso de amor e Poemas IX e X: Diomedes envia um cavalo a Briseida e Briseida aceita o amor de Diomedes.....	276
3. A crítica ao “privado d’el Rey”.....	282
4. Conclusões.....	284
Capítulo III – A linguagem trovadoresca galego-portuguesa no <i>Amadís de Gaula</i>	287
1. O surgimento do <i>Amadís de Gaula</i> na Literatura Ibérica.....	289
2. O modelo amatório amadisiano.....	292
2.1.A descrição da figura feminina, a <i>ira</i> e a <i>saña</i> da dona e a denominação dos namorados.....	293
2.2.A linguagem do serviço amoroso.....	298
2.3.Temor que o cavaleiro sente perante a senhora.....	306
2.4.A prisão de amor, a perda do sono e o segredo.....	308
2.5.A cuita e a morte por amor.....	316
3. Conclusões.....	323
Conclusões Gerais.....	327
Anexos.....	335
Bibliografia.....	363

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre a poesia trovadoresca galego-portuguesa conheceram o seu auge durante o século XX, principalmente depois da monumental edição do *Cancioneiro da Ajuda* por Carolina Michaëlis de Vasconcelos¹. Da edição de textos ao estudo temático e estilístico, até à clarificação do percurso histórico dos trovadores, vários são os campos em que se abriu caminho para um melhor conhecimento do fenómeno trovadoresco em galego-português. Em pleno século XXI, o trabalho de qualquer jovem investigador que se dedica a estas temáticas está facilitado. À distância de um clique, temos acesso aos manuscritos, às edições, aos estudos, e até a novas ferramentas de pesquisa, como as bases de dados, que simplificam a nossa tarefa. Por esse motivo, trabalhar em poesia trovadoresca é hoje uma empresa muito mais acessível.

Se os estudos sobre os textos trovadorescos são abundantes, ainda que a matéria a estudar esteja longe de se encontrar esgotada, aqueles que analisam o papel que esses textos desempenharam para autores coevos ou posteriores que partilharam o mesmo espaço geográfico são, pelo contrário, escassos. Em 2010, seguindo uma proposta do nosso orientador José Carlos Ribeiro Miranda, apresentámos uma tese de mestrado que analisava a relação entre a poesia galego-portuguesa e a *Razón de amor*, texto castelhano que havia sobrevivido num manuscrito único de meados do século XIII, apresendendo-se como uma amálgama de várias tradições literárias, tanto ibéricas como transpirenaicas, tanto trovadorescas como bíblicas. Nesse estudo, encontrámos várias afinidades lexicais e temáticas, chegando à conclusão de que a substituição, na *Razón*, do canto da *fin'amors* pelo canto da donzela representaria a evolução do discurso poético de amor na área galego-portuguesa nas primeiras décadas do século XIII, e que a articulação que era feita com a segunda parte do poema, os *Denuesto del agua y el vino*, parecia reproduzir a arquitetura interna deste fenómeno (cantares de amor, de amigo e de escárnio e maldizer).

Esse trabalho permitiu-nos, também, chegar a duas conclusões. Em primeiro lugar, que fazia falta um trabalho que incidisse sobre as especificidades da linguagem trovadoresca ibérica em relação à occitânica, que está na sua origem. Em segundo, que a influência que essa linguagem possa ter tido em outras obras coevas e posteriores ainda estava, em grande medida, por apurar. Tendo isto em mente, apresentámos à Fundação para a Ciência e Tecnologia um projeto de doutoramento que incidia sobre estes dois

¹ Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, 1990. De ora em diante designado CA.

aspectos, mas cujo objeto, no que respeita ao segundo ponto, não estava ainda bem definido. Tendo sido aprovado, iniciámos, então, a nossa investigação. Porque não seria possível partir para a segunda parte do nosso projeto sem compreender as especificidades da linguagem trovadoresca galego-portuguesa face aos modelos que lhe deram origem, começámos pelo estudo aprofundado do *corpus* trovadoresco. Em seguida, seguindo algumas pistas lançadas pelo nosso orientador, José Carlos Miranda, e outras que nos chegavam das mais variadas formas, abordámos exploratoriamente algumas obras que nos pareciam poder reter alguma influência trovadoresca. Algumas dessas pistas revelaram-se infrutíferas. Outras, contudo, bastante produtivas.

No entanto, dadas as limitações que tínhamos tanto a nível de tempo como de espaço, fomos obrigados a restringir o nosso campo de análise. Em primeiro lugar, optámos por fazer incidir o nosso estudo, muito particularmente, nas composições *d'amor* e *d'amigo*, uma vez que a abordagem preliminar por nós efetuada indicou ser a linguagem amorosa trovadoresca aquela que maior repercussão terá tido na literatura ibérica. Em segundo, decidimos limitar o estudo da difusão dessa linguagem a três obras: o *Poema de Fernán Gonzaléz*, a *Historia Troyana Polimétrica* e o *Amadís de Gaula*. A nossa escolha justifica-se pela abrangência temporal que a análise destas obras nos permitia – uma do século XIII, outra do século XIV, e outra de inícios do século XVI, embora retomando um texto dois séculos anterior, – e também pela variedade da matéria abordada – o primeiro texto pertence ao *mester de clerecia*, reformulando matéria épica; o segundo, é uma tradução de um original francês, o *Roman de Troie*, que contém matéria de Tróia, tema muito profícuo na literatura medieval ocidental; e o último, é o primeiro romance de cavalaria ibérico, género que se originou a partir das matérias arturiana e clássica e foi muito difundido durante o final da Idade Média e a Idade Moderna.

O *corpus* estava, então, definido, assim como a metodologia que iríamos seguir. Dado tratar-se de obras pertencentes a géneros e cronologias diferentes, tornou-se imperativo, em primeiro lugar, partir para a contextualização histórica e ideológica das mesmas. Partindo das teorizações de Hans Robert Jauss sobre a estética da receção², – que, afastando-se das teorias formalistas, veem a literatura como um processo de produção (*Poiesis*), receção (*Aisthesis*) e comunicação (*Katharsis*) de uma determinada experiência estética, dependendo diretamente do leitor/ouvinte e do seu horizonte de

² A partir de Hans Robert JAUSS, 1970, *Idem*, 1979a, *Idem*, 1979b e *Idem*, 2001.

expectativas – procurámos perceber a opção de outros géneros por uma linguagem amorosa próxima dos modelos galego-portugueses. O recurso a ferramentas de trabalho como as bases de dados *online* facilitou a nossa tarefa na definição da especificidade da linguagem trovadoresca ibérica. Adotámos, enfim, uma perspetiva assumidamente comparatista, tanto a nível filológico como ideológico.

Assim, iniciaremos o nosso trabalho tentando perceber de que forma se teceram as relações entre trovadores ibéricos e occitânicos, em que meios e em que cronologias. Avaliaremos, de igual forma, o surgimento dos primeiros textos em galego-português, baseando-nos, sobretudo, nos estudos que José Carlos Miranda tem apresentado sobre esta primeira geração³. Em seguida, partindo do precursor estudo do mesmo autor e de António Resende de Oliveira⁴, procuraremos verificar como se deu o surgimento da segunda geração, que foi determinante na implantação da poesia trovadoresca em territórios galego e português, e à qual se deve uma dos mais notáveis inovações trovadorescas: o *cantar d'amigo*.

No capítulo seguinte, tentaremos apurar quais os meios no seio dos quais a atividade trovadoresca se desenvolveu, e a influência que cada um deles pode ter tido na ideologia veiculada pelas composições dos trovadores, verificando, também, em que medida este fenómeno, que nasceu aristocrático, se foi alastrando a outras camadas da sociedade.

No terceiro capítulo, faremos uma análise da linguagem poética amorosa galego-portuguesa, tendo em conta a sua evolução ao longo de todo o período trovadoresco e as suas especificidades face aos modelos occitânicos que lhe deram origem, direcionando já essa nossa análise no sentido de responder às questões suscitadas pela abordagem exploratória das obras referidas. Começaremos pelos *cantares d'amor*, verificando como os trovadores da primeira geração receberam e adaptaram a linguagem trovadoresca provençal e assinalando os principais ajustamentos operados pelas gerações seguintes a essa linguagem. Em seguida, estudaremos o surgimento do *cantar d'amigo* no seio da segunda geração de trovadores, e abordaremos as múltiplas formas de receção desse novo género nos trovadores posteriores. Esperamos poder chegar a algumas conclusões que clarifiquem o percurso ideológico do fenómeno trovadoresco

³ Cf. José Carlos Ribeiro MIRANDA, 2004; *Idem*, 2007a; *Idem*, 2016.

⁴ José Carlos Ribeiro MIRANDA e António Resende de OLIVEIRA, 1995.

galego-português ao longo dos seus cerca de 150 anos, destacando aquilo que de mais diferenciador podemos retirar dele.

Este estudo prévio das especificidades da linguagem amorosa trovadoresca galego-portuguesa permitir-nos-á averiguar, em textos que a veiculam, qual o nível em que a sua influência se situa e qual o sentido da sua utilização. A segunda parte da tese será dedicada ao estudo da difusão ibérica dessa linguagem, incidindo a nossa análise, como dissemos, no *Poema de Fernán González*, na *História Troyana Polimétrica* e no *Amadís de Gaula*. Serão seleccionados episódios específicos de temática amorosa, nos quais consideramos existirem marcas desta linguagem, predominante na Península Ibérica durante os séculos XIII e XIV. No que diz respeito ao primeiro texto, o mais antigo (c. 1260), estudaremos, no capítulo I, o papel de modelos especificamente galego-portugueses nos dois episódios delimitados pela prisão e libertação do conde, o primeiro transmitido pelo *Poema* e o segundo pela prosificação incluída na *Primera Crónica General*. Relativamente ao segundo, de meados do século XIV (c.1350), tentaremos apurar, no capítulo II, de que forma esses mesmos modelos influenciaram o tradutor/poeta no processo de tradução, que é, simultaneamente, um processo de criação poética muito inovador, nomeadamente no que diz respeito às partes em verso. No capítulo III, abordaremos o texto cujo testemunho é mais recente (de 1508, embora reformulando um texto dos finais do século XIII ou dos inícios do século seguinte), analisando a linguagem amorosa amadisiana de forma generalizada, tendo em conta as dialéticas internas da linguagem trovadoresca galego-portuguesa que nos parecem estar na sua base.

Percorramos, pois, o caminho da construção e difusão da linguagem trovadoresca amorosa galego-portuguesa, num percurso que, segundo esperamos, levará a conclusões relevantes sobre o alcance ideológico dessa linguagem, as razões que suscitaram a sua apropriação por outros géneros literários em outros meios sócio-culturais ibéricos, levando à sua pervivência ao longo de vários séculos.

PARTE I

**O DESPONTAR DOS CANTARES
TROVADORESCOS GALEGO-
PORTUGUESES: RECEÇÃO,
ADAPTAÇÃO, AFIRMAÇÃO E
DILUIÇÃO**

Capítulo I

**A irradiação da canção trovadoresca occitânica
na Península Ibérica**

1. A «geração de recepção»

Não se pode equacionar o impacto cultural que os textos dos trovadores que escreveram na língua galego-portuguesa tiveram na literatura coeva e posterior sem antes tentar perceber a especificidade da linguagem poética por eles veiculada. E, para o fazer, será necessário perspetivar o quadro sociocultural do qual emanaram as primeiras composições escritas na língua romance própria do Noroeste Peninsular.

Antes, porém, é necessário percorrer o caminho da irradiação da canção dos trovadores occitânicos.

D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos foi das primeiras a, com mais afinco, tentar perceber as relações entre a poesia occitânica e a galego-portuguesa. Na sua monumental edição do *Cancioneiro da Ajuda*, aponta vários fatores que terão contribuído para a implementação e propagação da poesia trovadoresca em território ibérico, entre os quais:

relações de parentesco entre reis hispânicos e príncipes de língua d'oc e língua d'oïl, as vindas repetidas ao centro, nos séculos XI a XIII, de guerreiros cruce-signati de origem franca, gálica, anglo-normanda, flamenga, para a santa, lucrativa e romântica guerra contra o Mouro; a escolha de prelados também francos, gálicos, anglo-normandos e flamengos para as catedrais das cidades reconquistadas; a introdução das civilizadoras ordens monásticas de S. Bernardo, Cluny, Cister, Rocamador, e das ordens militares do Templo, Hospital e Sepulcro; a vinda de colonos para repovoação de terrenos devastados, romarias de peregrinos ao santuário de Santiago de Compostella pelo caminho francês; enfim, visitas frequentes de trovadores e jograes⁵.

Também o casamento dos primeiros reis de Portugal e dos seus descendentes, as viagens por estes efetuadas para estabelecer essas alianças, matrimoniais mas também políticas, e a expatriação de vários príncipes e homens nobres, ou porque se opunham à coroa, ou por espírito cavaleiresco, são apontados como acontecimentos que terão propiciado o contacto com a poesia occitânica. A filóloga refere ainda que seria provável que os trovadores tivessem grande mobilidade dentro da Península Ibérica

⁵ Cf. CA, p.689.

devido às constantes lutas pelo território, o que os levaria, muitas vezes, a exilarem-se, voluntária ou forçadamente.

Por seu turno, Jean-Marie d’Heur contesta praticamente todos os argumentos generalizadamente utilizados para justificar o surgimento da poesia trovadoresca em galego-português, uma vez que a maioria deles não possui verificação histórica possível. Entre esses argumentos, encontram-se o da peregrinação de franceses a Santiago de Compostela, através do “caminho francês”; o das relações dinásticas (ideia de que a poesia lírica terá tido o seu início no seio das cortes, propiciado pelas alianças matrimoniais que eram estabelecidas); o das cruzadas de Espanha e das incursões contra os muçulmanos que terão levado inúmeros cavaleiros franceses à Península; o da implantação na Península Ibérica de monges cluniacenses e cistercienses, que se tornaram zeladores de uma poesia profana; e o da estadia de Afonso III, conde de Bolonha, no norte de França é também contestado, na medida em que, em 1242, a poesia galego-portuguesa já estaria impregnada de influência occitânica e oïtânica.

Segundo esse autor, foi na corte de Leão-Castela que mais fortemente se deu o contacto entre a poesia occitânica e aqueles que viriam a compor, ou já compunham, em galego-português. Refere que a lírica galego-portuguesa surgiu, em finais do século XII, em territórios exteriores ao Noroeste Peninsular, tendo-se o galego-português tornado numa língua internacional de poesia lírica, concorrendo assim com o occitânico, que também já havia chegado à Península Ibérica⁶. Foi fora do espaço matricial de ambas que as duas línguas e linguagens poéticas se encontraram, resultado da afluência de trovadores e jograis occitânicos e galego-portugueses, documentada entre os finais do século XII e os inícios do século XIII. E foi aí também que, durante o reinado de Afonso IX de Leão, D. Garcia Mendes d’Eixo esteve exilado, tentando compor um texto em occitânico. O seu filho, Fernão Garcia Esgaravunha, provavelmente por influência paterna, também escreveu uma composição com um refrão “en un occitan très correct”⁷. No reinado de Afonso VIII de Castela, Raimón Vidal de Besalú compôs dois textos líricos que referem a sua corte, e em *So fos el temps com’era jais* introduz

⁶ O estudo que Jean Marie D’Heure faz sobre a presença do occitânico na poesia galego-portuguesa e do galego-português na occitânica, conclui que há mais exemplares galego-portugueses na poesia occitânica do que o inverso, o que se explica pelo facto de a tradição manuscrita desta ser muito mais rica do que a da primeira, pelo que as suas hipóteses de conservação e transmissão seriam consideravelmente superiores. Cf. Jean-Marie D’HEUR, 1973.

⁷ Cf. *Idem*, p. 286.

um excerto escrito por um “castillan inconnu”⁸. Afonso X refere como passaram inúmeros trovadores e jograis pela corte de seu pai, D. Fernando III. Mas é na corte do rei Sábio (1252-1284) que se intensificam e culminam as relações entre as duas escolas poéticas⁹.

Outro grande estudioso da poesia galego-portuguesa, Giuseppe Tavani¹⁰, é da opinião de que não é possível estabelecer uma data precisa para o início da poesia em galego-português, nem para o seu fim, uma vez que se tratou de um processo lento de aquisição, transformação e degradação. A existência de vários pólos de mecenato poético e a extrema mobilidade dos trovadores galego-portugueses dificultam a delimitação geográfica e cronológica da sua produção literária. Segundo o autor, foi entre os finais do século XI e os finais do século XII que se deu a difusão da poesia trovadoresca fora do território occitânico. Depois das cruzadas contra os albigenses, e com a deterioração da poesia trovadoresca, inúmeras personagens ligadas a esse mundo saíram do seu território em busca de melhores condições de vida e de um ambiente sociocultural que permitisse a manutenção da sua atividade. Entre as cortes que os acolheram encontram-se as de Itália setentrional, Catalunha, Castela, França, e também, episodicamente, as de Inglaterra e da Europa Central, mais concretamente da Alemanha. Nas áreas nas quais o occitânico era facilmente compreendido, a receção desta manifestação poética processou-se sem rutura linguística¹¹. Mas naquelas onde a língua era mais dificilmente percebida, a adaptação foi mais trabalhosa e a poesia dos trovadores foi ajustada à língua local. São, aliás, as diferentes estruturas socioeconómicas e socioculturais destas áreas que justificam a forma como se foi assimilando e reelaborando a lição trovadoresca. Segundo o autor, a área galego-portuguesa recebeu as inovações trovadorescas através de Barcelona e, sobretudo, de Toledo, onde

⁸ *Idem*, p. 195 e sg.

⁹ Cf. *Idem*, pp. 285-288.

¹⁰ Sobre o processo de difusão e irradiação da poesia occitânica em território peninsular, ver do autor Giuseppe TAVANI, 1980.

¹¹ Casos de Itália e Catalunha.

“per quasi tutto il século XIII e fino alla morte de Alfonso X, situa il più ativo centro di raccolta di adattamento e di distribuzione – nell’Occidente peninsulare – dei principal elementi ideologici e formali della poesia cortese”¹².

Além disso, aponta também o facto de Santiago de Compostela ser o único centro urbano de relevo do reino galego-asturo-leonês, possuindo uma “supremacia social, política e cultural mediante un’accorta utilizzazione dei proventi, material e moral dell’industria del pelligrinaggio”¹³, como circunstância que favoreceu o surgimento da lírica em galego-português e a sua continuidade até meados do século XIV.

Mais recentemente, os estudos levados a cabo em torno do surgimento da poesia trovadoresca em galego-português chegaram à conclusão de que as primeiras composições nesta língua do ocidente ibérico surgiram no seio de um grupo de exilados em território castelhano, em centros que acolheram quer trovadores galego-portugueses, quer trovadores occitânicos¹⁴. Aquele que terá sido o primeiro grande impulsionador da atividade trovadoresca em território ibérico, Rui Diaz de los Cameros¹⁵, reuniu à sua volta um conjunto de homens que, vindos de território além-Pirenéus, conviveram e partilharam a sua arte com os futuros trovadores peninsulares. Esclarecedor a este nível é o estudo levado a cabo por José Carlos Miranda em *Aurs Mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, que estabelece a relação entre o primeiro trovador galego-português de que há registo, João Soares de Paiva, e o senhor de los Cameros, Rui Diaz. Segundo o autor, a biografia do primeiro trovador galego-português pode ser dividida em duas fases: uma primeira que decorre em território português e uma outra já em território castelhano ou, ocasionalmente, leonês e navarro. Terá sido no contexto desta segunda fase, decorrente do exílio motivado por fatores políticos e de solidariedade familiar, que João Soares terá encetado a sua atividade

¹² Cf. Giuseppe TAVANI, 1980, p. 13.

¹³ Cf. *Idem*, p. 18.

¹⁴ Para o surgimento da poesia galego-portuguesa em território castelhano, ver Manuel MILÁ Y FONTANALS, 1861; Carlos ALVAR, 1977; António Resende de OLIVEIRA, 2001, pp. 65-78; José Carlos MIRANDA, 2004a e *Idem*, 2007a.

¹⁵ Autor de três composições que estão assinaladas na *Tavola Colociana*, mas que não foram transmitidas pelos cancioneiros. Filho de D. Diego Ximenez e de D. Guiomar Fernandes de Trava, pertence a uma linhagem castelhana que possuía territórios na zona navarro-aragonesa. Estabeleceu ligações com uma das mais importantes linhagens castelhanas ao casar-se com Aldonça Dias, filha de Diogo Lopes de Haro. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994.

trovadoresca, uma vez que não há indícios de que a tenha desenvolvido enquanto permaneceu em Portugal. Durante a sua estadia em Castela, terá estado ao serviço de Rui Diaz, senhor de los Cameros, o qual se encontrava em situação de aproximação política em relação ao reino de Navarra, o que terá aberto as portas para o contacto entre o núcleo galego-português que ali se terá reunido¹⁶ e os trovadores occitânicos que a esse reino afluíam¹⁷. A composição de João Soares é um vívido testemunho da mobilidade geográfica destes homens, e os seus pontos de contacto com o texto “Ar ven la coindeta sazos” de Bertran de Born podem muito bem ser uma prova da resultante aproximação trovadoresca. Na realidade, Rui Diaz destaca-se enquanto um generoso patrono da atividade trovadoresca em língua occitânica, como comprovam os textos dos trovadores que lhe tecem elogios. Segundo refere Miranda, “a fermentação da poesia trovadoresca em galego-português terá tido início, pois, nas franjas da irradiação do occitânico, possibilitada pelas privilegiadas relações dos Cameros com o reino de Navarra”¹⁸.

Alguns anos antes, Gonzalo Ruiz de Azagra, magnate navarro que se encontra documentado nas cortes leonesa e castelhana entre 1157 e 1186¹⁹, foi satirizado por Peire d’Alvernia²⁰, trovador que pode ter estado na corte castelhana nesta mesma altura, pelo que, na opinião de Stefano Asperti²¹, poderá ter sido o primeiro a trovar em galego-português. Pouco tempo depois de João Soares de Paiva ter composto o seu cantar,

¹⁶ Grupo que terá sido constituído, segundo José Carlos Miranda, por João Velaz de Guevara, Don Juano, João Soares de Paiva, Pero Rodrigues da Palmeira e pelo próprio Rodrigo Diaz de los Cameros. Cf. José Carlos MIRANDA, 2004, pp 45-55.

¹⁷ Souto Cabo contesta esta hipótese, referindo que as terras de onde a mãe de João Soares de Paiva seria originária estariam situadas no noroeste e sudeste da Galiza, e não na região de Bierzo. Contesta também a ligação do trovador português ao senhor de los Cameros, apresentando um documento que atestaria a sua ligação aos Cabrera-Velaz, através da sua linhagem materna. Refere ainda que trovador pertenceria muito provavelmente a alguma ordem militar, visto surgir designado no *Livro do Deão* como “João Soares, o Freire” e dadas as semelhanças da sua composição com uma canção de cruzada de Conon de Béthune, que terá participado, tal como Paiva, na Terceira Cruzada. Cf. José António SOUTO CABO, 2012a, pp. 57-70. Não subscrevemos esta tese, visto que, na nossa opinião, as hipóteses avançadas não são menos conjecturais do que aquelas que o autor contesta. Além disso, são hipóteses que não têm em consideração o posicionamento do trovador na *Távola Colocciana*, a sua cronologia, que torna inverosímil a hipótese de se ter casado com Maria Anes de Riba de Vizela e ainda ter tido cinco filhos, e o conteúdo da composição, cuja interpretação não parece coincidir com o trajeto que Paiva terá feito.

¹⁸ Cf. José Carlos MIRANDA, 2004a, p. 45.

¹⁹ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2001, p. 80.

²⁰ Em “Cantarai d’aqestz trobadors” .

²¹ Cf. Stefano ASPERTI, 2001, p. 56.

também Raimbaut de Vaqueiras compôs um descordo em várias línguas, entre as quais o galego-português. Num trabalho recente²², José Carlos Miranda avançou uma nova leitura para a rubrica que acompanha a composição²³. Dado que, como adianta o autor, o “Roy de Spanha” aí mencionado tem vindo a ser identificado como Rui Diaz de los Cameros, sabendo que a designação *cantiga* poderá ter sido substituída por D. Pedro, no seu *Livro das Cantigas*, como já havia acontecido noutros casos, e partindo do pressuposto que houve uma má leitura dos copistas em “condado”, Miranda propõe que se leia: “Esta cantiga foi feita a Roi de Spanha/ a mim fallio com cuidado”. O último verso, aproximando-se do também último da estrofe em galego-português do discordo plurilingue de Raimbaut Vaqueiras (“falid’som en meu cuidado”), faria parte, na opinião do autor, de uma composição do senhor dos Cameros. Tendo em conta que não há notícias de Vaqueiras na Península Ibérica, o mais provável seria que o contacto entre o trovador occitânico e a poesia galego-portuguesa tivesse ocorrido aquando da sua estadia na corte dos marqueses de Monferrato, no Norte de Itália. O autor conclui, assim, que “as trocas literárias entre galego-portugueses e occitânicos a que nos vimos referindo tiveram lugar nos anos que precedem 1196 e fora da Península”²⁴, tendo, depois, sido fomentadas por Rui Diaz, na sua área de influência do senhorio dos Cameros.

Estas novas hipóteses avançadas por Miranda vêm dar força ao que afirma António Resende de Oliveira²⁵. Para o autor, por volta do ano 1220, o galego-português já circularia em âmbito trovadoresco em rolos ou folhas de pergaminho. O autor identifica também a referência a um “Gomez trovador” num documento de 1197 de D. Ermengol, conde de Urgel entre 1184 e 1209²⁶, o que atesta que Gomez já compunha antes do século XIII²⁷.

²² Cf. José Carlos MIRANDA, 2016.

²³ “Esta cantiga foy feita a Roy de Spanha/ a mi fallyo con condado”.

²⁴ Cf. José Carlos MIRANDA, 2016, p. 12-13.

²⁵ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2001, pp. 65-78.

²⁶ O magnata pertencia à casa dos Barcelona que, entre 870 e 1231, detinha o condado de Urgel, sendo casado com Elvira Nuñez de Lara, filha do conde Nuño Pérez de Lara y Teresa Fernández de Traba. Cf. Ernesto FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, 2001.

²⁷ A utilização do galego-português por autores castelhanos poderá demonstrar já uma afirmação sólida desta língua do ocidente ibérico enquanto língua literária.

Mas estes não seriam os únicos textos existentes. Utilizando como fonte o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* ou a *Tavola Colocciana*, é possível verificar a presença de outros nomes²⁸ cuja indicação biográfica sugere que poderiam ter composto ainda no século XII. No entanto, a maior parte dessas composições não se conservaram, o que torna mais dificultosa a tarefa de avaliar a dimensão da utilização do galego-português por volta de 1200. Além disso, à existência de dúvidas em relação à respetiva cronologia soma-se o facto algo estranho de as primeiras composições em galego-português serem provenientes de Castela, quer aquela a que temos acesso, a de Paiva, quer aquelas que hipoteticamente terão existido e sido compostas por aquele grupo de trovadores que Miranda crê ter-se reunido à volta do senhor dos Cameros²⁹.

Segundo Oliveira, até 1140 os diferentes reinos cristãos, porque estariam ainda a concluir o processo de Reconquista, mostravam-se mais abertos à literatura épica de origem francesa. A partir de então, os reajustamentos políticos da Península Ibérica favoreceram a presença de trovadores e jograis provençais nas cortes ibéricas, que foram os responsáveis pela introdução de um diferente tipo de composições que propunham uma nova atitude perante a mulher e uma intervenção, através da sátira, contra os mais variados órgãos da sociedade.

Na segunda metade do século XII, o mecenato régio atinge proporções nunca antes vistas, através, principalmente, do rei Aragonês Afonso II que, possuindo estreitas relações com o reino de Castela, ajudou a que também aí se amplificasse a influência trovadoresca. A partir daqui, a poesia trovadoresca começou a fazer parte dos círculos nobiliárquicos do oriente peninsular, tendo-se posteriormente expandido para as cortes de alguns magnates do norte e nordeste, como é o caso do já referido D. Rui Diaz de los Cameros, e também de Diego Lopes de Haro e D. Fernão Nunes de Lara³⁰, dois descendentes das mais poderosas famílias castelhanas que estabeleciam entre si ligações familiares através do casamento, o que, na opinião do autor, reforça a ligação desses grandes senhores à poesia provençal.

²⁸ Entre 1170 e o início do século XIII, apenas é possível contabilizar seis autores, oriundos, na sua maioria, do Norte e Ocidente peninsulares. Eis os seus nomes, organizados por ordem cronológica: Gonzalo Ruiz, João Soares de Paiva, Gomez, Raimbaut de Vaqueiras, «Us Castellans» e Rodrigo Dias dos Cameiros. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2001, pp. 80-81.

²⁹ Ver nota 12.

³⁰ Cf. Julio GONZÁLEZ, 1960, caps. I e II.

É inegável, portanto, que as primeiras composições surgiram em território exterior ao galego-português, e, muito possivelmente, fora da Península. Os próprios temas dos primeiros textos em galego-português ou de trovadores galego-portugueses, têm em comum a questão da perda territorial³¹. Por esse motivo, Oliveira conclui que, até 1220, a canção trovadoresca confinava-se à geografia de influência provençal, da qual se destacam os domínios do magnate castelhano Rui Diaz de los Cameros. Mas as estratégias de aliança políticas e matrimoniais das principais linhagens da Península Ibérica, como é o caso dos Trastâmaras e dos Travas, favoreceram o alastramento desta iniciativa pelo resto da Península Ibérica.

³¹ Refiro-me ao cantar de João Soares de Paiva que expressa a mágoa pela perda do senhorio e à composição de Garcia Mendes D'Eixo, que destaca as saudades da terra natal. Cf. António Resende de Oliveira, 1997, pp. 105-136, estudo no qual o autor refere que também a *Notícia de Torto*, primeiro texto escrito em português, tem como tema a perda territorial.

2. A «geração de adaptação e implantação»

Depois deste ímpeto inicial, a poesia trovadoresca em galego-português segue, como refere Miranda, a trajetória do senhor dos Cameros, tendo continuidade na corte de Afonso IX de Leão. É conhecida a importância que Leão teve enquanto centro de atividade cultural³², acolhendo e patrocinando a atividade de vários trovadores transpirenaicos. Também é conhecido, desde o estudo de Inés Calderón, o papel que muitas linhagens portuguesas desempenharam junto do rei leonês, assumindo cargos de relevo³³. São, pois, as relações que a linhagem dos Cameros manteve com o reino de Leão que constituem o elo de ligação entre os primeiros trovadores e aqueles que dão seguimento ao movimento, já em território ocidental³⁴. Surge, assim, um segundo núcleo de trovadores a que Miranda dá o nome de “galego-leoneses”³⁵, do qual se destaca o nome de Garcia Mendes d’Eixo, magnate português pertencente à família dos Sousões. Terá frequentado a corte de Afonso IX e, assim, tido contacto com alguns trovadores occitânicos e com o seu modo de fazer poético. A única composição que chegou até nós está escrita numa língua que se aproxima do occitânico³⁶ e é datável de 1217³⁷.

É assim que, resumidamente, José Carlos Miranda equaciona o surgimento da poesia trovadoresca em galego-português. Se é certo que as cortes régias acolhiam trovadores occitânicos, em relação aos galego-portugueses não há evidências de que isso tenha acontecido. Para estes, foi crucial a ação de Rui Diaz de los Cameros. Se

³² Sobre as políticas culturais encetadas por Afonso IX de Leão, ver Luis SUÁREZ FERNÁNDEZ, 1987.

³³ Sobre este assunto ver Inés CALDERÓN MEDINA, 2011.

³⁴ É relevante para esta questão o facto de a mãe de Rui Diaz ser galega e de o seu irmão manter relações privilegiadas com o reino de Leão, conforme refere José Carlos MIRANDA, 2004a, pp.56-57.

³⁵ Fariam parte deste grupo, segundo a colocação na Távola Collociana e os temas e formas das suas composições, Airas Moniz d’Asme, Diego Moniz, Pero Pais Bazoco, Airas Soares, Osoir’Anes Marinho e Garcia Mendes d’Eixo.

³⁶ Sobre a questão linguística deste cantar do trovador português diz José Carlos Miranda: “Ao tentar escrever numa língua que não o galego-português, onde se reconhecem suficientes elementos do occitânico, D. Garcia (...) terá certamente tido o auxílio de algum jogral ou trovador dessa língua, ou terá feito uso de material escrito que circulava nos meios em que tomou a sua iniciativa de *trobar*, ou ambas as possibilidades.”. Cf. José Carlos Ribeiro MIRANDA, 2004b.

³⁷ A aproximação que Miranda faz texto do trovador português com outro de Guillem Magret, occitânico que terá passado pela corte de Afonso IX de Leão, leva-o a situar a sua composição em 1217, na sequência de umas tréguas ao conflito que opunha os Sousas a Afonso II. Cf. José Carlos Ribeiro MIRANDA, 2004b, pp. 45-46.

inicialmente Miranda equacionava que teria sido através dele e das suas relações privilegiadas com o reino de Navarra que o primeiro núcleo de trovadores terá tomado contacto com a poesia em língua occitânica, recentemente, a hipótese de esse contacto se ter dado fora do território peninsular ganhou força. Se, de facto, o magnate castelhano for o autor daquela estrofe que Vaqueiras reproduz, isso pode significar que tanto ele como aquele grupo que tem vindo a ser identificado como a “primeira geração” de trovadores galego-portugueses terá frequentado a corte italiana de Bonifácio de Monferrato, na qual terá ocorrido as primeiras experiências em galego-português antes de 1196³⁸. Voltando à Península, o senhor dos Cameros terá sido também um grande incitador à atividade trovadoresca, tendo também deixado algumas composições que se encontram hoje perdidas, mas das quais ficou rasto na *Távola Colocciana*; e foi a sua trajetória até ao reino de Leão que ditou que esse projeto trovadoresco não estivesse condenado a desaparecer e surgisse um segundo núcleo de trovadores que deram continuidade ao fenómeno e o transplantaram para o território onde a língua galego-portuguesa era falada.

A este fenómeno dá António Resende de Oliveira o nome de “ocidentalização do canto trovadoresco galego-português”; e ao núcleo de trovadores responsáveis por essa transplantação “geração de adaptação e implantação”. Ora, à medida que se avança dos finais do século XII para o início do século XIII e essa ocidentalização das cortes às quais a atividade dos trovadores está ligada se vai processando, também os protagonistas deste “espectáculo” se vão diversificando. Assim, se a maior parte dos trovadores iniciais pertencia a uma média e alta nobreza³⁹, aqueles que deram continuidade ao fenómeno, documentados ainda antes de 1225⁴⁰, pertenciam a outros escalões da nobreza⁴¹, dependendo vassalicamente das linhagens mais poderosas. Concluindo, o autor refere que

³⁸ Cf. José Carlos MIRANDA, 2016, pp. 12-13.

³⁹ Apenas Gomez e o trovador citado por Besalú em “So fos el temps com’era jais” não podem ser enquadrados sociologicamente, embora José Carlos MIRANDA, 2004a, pp. 198-202, aponte que este último era um trovador do círculo Paiva-Cameros.

⁴⁰ Trata-se de Abril Peres, Fernão Pais de Talamancos, João Soares Somesso, Nuno Fernandes de Mirapeixe, Osoiro Anes Marinho, Airas Moniz de Asme, Fernão Garcia Esgaravunha e Fernão Rodrigues de Calheiros.

⁴¹ À exceção de Gonçalo e Fernão Garcia de Sousa, pertencentes à alta nobreza.

acompanhando a implantação da canção trovadoresca no Ocidente peninsular, alteram-se por completo os dados sociológicos que víamos associados ao desencadear das primeiras experiências trovadorescas em Castela⁴².

É, pois, nas cortes senhoriais do Ocidente peninsular que a canção trovadoresca em galego-português se vai afirmar, desenvolvendo características que a vão diferenciar dos moldes nos quais foi inicialmente forjada, e adaptando-se à realidade sociológica dos trovadores que deram continuidade ao projeto. Surge, assim, a «segunda geração de trovadores galego-portugueses».

⁴² Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2001, pp. 91-92.

3. A afirmação da poesia trovadoresca em território galego-português

A chamada «segunda geração de trovadores galego-portugueses», assim denominada por António Resende de Oliveira e José Carlos Miranda⁴³, foi determinante na afirmação da poesia trovadoresca em galego-português no território onde a língua era falada. Num curto espaço de tempo, entre 1220 e 1240, o número de trovadores ativos aumentou consideravelmente⁴⁴, bem como a sua produção poética. Este aumento foi acompanhado por um alargamento da proveniência social dos intervenientes. Assim, a esta nova geração de trovadores pertenciam homens que faziam parte de uma nobreza secundária de infanções e cavaleiros. Com isto, dão-se também mudanças na linguagem poética por eles veiculada, resultado do desajustamento entre a formalização da *fin'amors* occitânica e a necessidade de expressão deste novo grupo de trovadores dentro do contexto social em que se inseriam. É assim que se compreende o surgimento de novos temas que têm como figura central a mulher, quer em composições satíricas, quer em composições amorosas. Nas primeiras, é feita uma sátira à condição da mulher nobre no século XIII, assinalando

a recusa da dama em se casar com pretendentes de condição nobre impostos pela linhagem, a sua ligação a indivíduos de condição vilã, e os raptos de que era alvo por parte de uma nobreza de categoria inferior⁴⁵.

Tais temas refletem o desconforto destes homens face à impossibilidade de acesso à mulher, dificultada pelas restrições matrimoniais que eram impostas como forma de preservação do património familiar. Dá-se, então, uma tentativa de afirmar o seu estatuto nobiliárquico perante a ameaça de cavaleiros e jograis. No que diz respeito aos cantares de amor, o modelo occitânico de vassalagem amorosa terá sido transmitido pelos homens da primeira geração aos da segunda. Esse modelo está assente num sujeito poético masculino que elogia a beleza da dona e a sua condição social, dedicando-lhe o seu amor e serviço e solicitando o retorno do favor. Ao ver-se ignorado no seu pedido, tece longos lamentos. Estes cantares de amor baseiam-se numa relação feudo-vassálica entre a senhora e o trovador, relação essa que se revela inconcretizável,

⁴³ José Carlos MIRANDA e António Resende de OLIVEIRA, 1995.

⁴⁴ *Idem*, 1995.

⁴⁵ *Ibidem*, 1995, p. 503.

o que leva ao abandono do serviço amoroso por parte do sujeito poético e, por vezes, à troca de *senhor*⁴⁶.

As diferenças encontradas entre as composições amorosas occitânicas e galego-portuguesas explicam-se pelos distintos cenários sociais que servem de pano de fundo à atividade trovadoresca. No primeiro caso – e no seguimento dos estudos levados a cabo pelo historiador March Bloch, sobre a evolução da sociedade feudal europeia entre os séculos IX e XIII⁴⁷, concluindo que ocorreram, na passagem do século XI para o século XII, várias alterações no seio da aristocracia guerreira, decorrentes do clima de instabilidade política causado por conflitos entre o poder régio e o poder senhorial, que levaram à necessidade de adoção de um esquema de sucessão familiar vertical como forma de preservar o património familiar e o poder dessa classe guerreira. Georges Duby observou como essas alterações tiveram consequências para um grupo de nobres a que ele dá o nome de *juvenes*⁴⁸, identificados como os filhos segundos, marginalizados, subalternizados, despossados da herança familiar, que procuraram na carreira militar uma forma de manter o seu estatuto.

Este estudo influenciou a formulação da tese sociológica de Erich Khöler⁴⁹, segundo a qual estaríamos perante homens que pertenciam a uma nobreza de cavaleiros, fundada pelas atividades guerreiras, e que se encontravam numa situação económica muito semelhante à da velha nobreza de varões que entrou em decadência devido à divisão da herança familiar. A integração deste pequeno grupo no “status” nobiliárquico teria levado a que os seus membros comesçassem a adquirir uma consciência de grupo. Teriam sido estes cavaleiros que estabeleceram o conceito de “nobreza de alma” como forma de justificar as suas pretensões de ascensão social, dando origem à dicotomia “nobre”/ “vilão”.

Assim, o objetivo desta nobreza secundária seria o de assegurar, através de um comportamento que implica a *mesura* e a contenção, a sua paridade em relação à velha aristocracia. O amor dirigido a uma mulher de estatuto superior surgiu, assim, como um princípio de ordem social. Seria através dele que o amante cortês procuraria obter

⁴⁶ Tema presente em João Soares Somesso, Osoiro Anes Marinho e Fernão Pais de Talamancos. *Ibidem*, p. 508.

⁴⁷ Cf. March BLOCH, 1987.

⁴⁸ Cf. Georges DUBY, 1999.

⁴⁹ Cf. Erich KHÖLER, 1964.

reconhecimento. Não estando em posição de obter para si um feudo, procurava adquirir no seu lugar a *onor*, valor moral que toda a nobreza deveria ter. O serviço que dedica à dona teria no horizonte a recompensa amorosa – *merce* –, que se transforma em *gracia*, promessa incerta, mas que traz a euforia que culmina na *joi*. Se o trovador não fosse recompensado pelo seu serviço, podia abandonar a dona e servir outra. A estrutura da *fin'amors* adaptar-se-ia, pois, à estrutura da nobreza de cavaleiros que, através das suas ações, tentava a integração na corte aristocrática⁵⁰, a qual, por sua vez, terá visto na poesia trovadoresca um veículo de domesticação da violência e das frustrações destes filhos segundos⁵¹.

Num trabalho recente, José Carlos Miranda, procurando averiguar as origens sociais dos trovadores occitânicos mais relevantes, chega à conclusão de que estes pertenciam maioritariamente a um grupo aspirante à pequena nobreza⁵² ou a uma pequena cavalaria sem poder⁵³, e que os grandes senhores que foram trovadores estiveram ativos apenas durante a fase inicial⁵⁴ do movimento ou funcionavam como mecenas da atividade trovadoresca, rivalizando assim com as cortes régias. Segundo o autor, a conceção de *nobreza* partilhada por estes homens encontrava-se baseada no comportamento e no refinamento, e não na ascendência social, muito embora serem promovidos à condição de nobre fosse o seu principal objetivo. Deste modo, ao dedicar uma composição à esposa do senhor, ao colocar a mulher no centro das atenções, não era o casamento que procuravam, visto que o trovador não olhava para a mulher fecunda e disponível, capaz de iniciar uma linhagem, mas sim para a dona casada, socialmente elevada e fora do seu alcance. A relação que está aqui verdadeiramente em causa é outra: a do vassalo com o seu senhor, pelo que

⁵⁰ Cf. Erich KÖHLER, 1976, pp. 1-18.

⁵¹ Tese que, de resto, tem influenciado os estudos sobre a poesia trovadoresca galego-portuguesa, levando Mattoso, e no seu seguimento António Resende de Oliveira e José Carlos Miranda, a identificar os trovadores ibéricos com esses filhos segundos. Cf. José MATTOSO, 1987, pp. 355-371, e José Carlos MIRANDA / António Resende de OLIVEIRA, 1995.

⁵² Casos de Bernart de Ventadorn, Giraut de Borneilh, Folquet de Marsella, Peire Vidal, entre outros. Cf. José Carlos MIRANDA, 2005, pp. 142-143.

⁵³ Casos, por exemplo, de Rigaut de Berbezilh, Bertran de Born, Peire Bremon e Raimbaut de Vaqueiras. Cf. Idem.

⁵⁴ Realçamos os nomes de Guilherme IX, conde da Aquitânia, Ebles II, visconde de Ventadorn, e Jauffré Rudel, príncipe de Blaia. Cf. Martin de RIQUER, 2011, p. 23.

o horizonte de expectativas do trovador é, na maior parte dos casos, a consolidação dessa relação de dependência e a afirmação social que ela possibilita⁵⁵.

No que aos trovadores galego-portugueses diz respeito, os homens desta segunda geração pertenciam a um grupo nobre, ligado por laços de vassalagem a alguns magnates da Galiza e de Portugal. Na nobreza destas regiões, como referimos acima, deram-se profundas alterações no sistema familiar e matrimonial, aspeto que iremos tratar mais adiante. Estas alterações colocavam o acesso à mulher e ao casamento como problema principal, e fizeram os trovadores olharem para a dama nobre, aquela que estava em condições de herdar, como um objeto de atração e necessidade⁵⁶. Alcançá-la seria a única forma de pôr um fim à incessante *coita* em que se encontravam. Conforme observam Miranda e Oliveira:

No imaginário dos que as desejavam, o que permanecia, todavia, não era uma imagem concreta de mulher, mas sim uma forma esfumada e hipervalorizada, que as representava a todas enquanto objecto de desejo. É essa pura forma o material de que se constitui, a nosso ver, a “dona” da linguagem do serviço de amor dos trovadores galego-portugueses. Formas cujas atitudes hostis que assumia não eram mais do que a ficção da ausência, da irremediável separação, da impossibilidade de ver e de falar, mas a que, apesar de tudo, se aspirará até aos limites do possível⁵⁷.

A obsessão pela mulher nasce, pois, nas palavras dos autores, de um espaço marcado pela ausência. A insatisfação que essa ausência traz poderá muito bem ter provocado a onda de raptos que, respondendo aos obstáculos colocados no acesso à mulher, ocorreu durante a primeira metade do século XIII e que, segundo Oliveira, o *Livro de Linhagens* regista⁵⁸. O *cantar de amor* é, então, escolhido como instrumento de pacificação social ao colocar a mulher num espaço aparentemente acessível ao homem através da encenação do ritual do serviço. Contudo, isso não foi suficiente para aclimatar o desejo de posse que os trovadores demonstravam ter, uma vez que as convenções de género colocavam a *senhor* fora do alcance do sujeito poético masculino. Tal leva a um dos mais notáveis acontecimentos no contexto da poesia galego-

⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 146.

⁵⁶ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2001, pp. 141-155.

⁵⁷ Cf. José Carlos MIRANDA / António Resende de OLIVEIRA, 1995, p. 510.

⁵⁸ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2001, p. 31.

portuguesa: o surgimento da voz feminina, dando corpo a enunciados poéticos específicos que, mais tarde, virão a ser designados como *cantares d'amigo*.

4. O surgimento dos *cantares d'amigo* no seio da segunda geração

O contexto em que surge, no final da segunda década do século XIII, a chamada *cantiga d'amigo*, ou antes *cantar d'amigo*⁵⁹, continua, ainda hoje, a ser alvo de discussão. São conhecidas as teorias tradicionalistas que consideram que os *cantares d'amigo* são de origem autóctone. Estas teorias, formuladas inicialmente pelos românticos, ganharam força com os neo-românticos, sobressaindo no seio deles a figura de Ramón Menéndez Pidal. Segundo o autor espanhol, os *cantares d'amigo* galego-portugueses teriam origem numa lírica hispano-árabe pré-trovadoresca. Ora, com a descoberta, em 1948, das primeiras *jarchas* moçárabes por Samuel Miklos Stern⁶⁰, levantou-se a hipótese de uma tradição lírica românica anterior ao surgimento da poesia trovadoresca occitânica, que teria como principais agentes os cristãos andaluzes que escreviam em língua romance, mas sob influência árabe, hipótese contestada mais tarde por R. Hitchcock⁶¹ que as considera, na generalidade, escritas em árabe vulgar e não em língua romance. Seja como for, o surgimento das *jarchas* levou Pidal a postular aquela que é hoje conhecida por “tese arábica”, assinalando várias semelhanças com os *cantares d'amigo* galego-portugueses, nomeadamente a nível temático – angústia pela ausência do amigo, ciúmes e queixas relativamente à sua fidelidade, a dor pela perda do amado, a donzela que se confidencia com a mãe e irmã –, e também o facto de o sujeito da enunciação ser feminino⁶². Considera ainda que não se pode explicar o surgimento da poesia occitânica sem postular uma intervenção importante da poesia arábico-andaluza, visto que se encontram com facilidade semelhanças entre as duas, quer em termos

⁵⁹ José Carlos MIRANDA, 2010a, pp. 161-179, averigua que as composições profanas dos trovadores são designadas, na sua grande maioria (121 ocorrências) pelo termo “cantar”, sendo a palavra “cantiga” utilizada em apenas 12 ocasiões, concluindo que “cantar” parece ser uma designação comum a um conjunto de textos que utiliza a língua vulgar, independentemente do conteúdo abordado.

⁶⁰ Cf. Samuel Miklos STERN, 1948.

⁶¹ Cf. Pilar LORENZO GRADÍN, 1993.

⁶² Cf. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, 1960.

temáticos quer em termos estilísticos⁶³. Essas semelhanças podem ser explicadas pelas relações de grande proximidade que a Espanha mantinha com a Occitânia nos séculos XI e XII, a partir de Sancho, o Maior, proximidade essa que terá permitido uma grande interpenetração cultural e política.

Em Portugal, Rodrigues Lapa, no seu livro *Lições de Literatura Portuguesa*, opõe-se a esta tese, argumentando que:

a teoria arábica assenta radicalmente num perigoso equívoco: a identidade dalguns temas e dum tipo versificatório. Enumerar esses temas e essas atitudes no amor constitui uma tarefa vã: o comportamento dos namorados, o conceito do amor tem, desde o princípio do mundo, pontos comuns em todas as latitudes; mas se não quisermos ver na poesia árabe e provençal dois fenómenos independentes, temos o recurso de admitir para ambas a mesma origem: a poderosa corrente do platonismo e do neo-platonismo, que, por vias diferentes, largamente enformou as duas culturas, imprimindo-lhes, inevitavelmente, caracteres idênticos⁶⁴.

Para o estudioso português, os *cantares d'amigo* são também de origem predominantemente tradicional, referindo que o *corpus* trovadoresco galego-português pode ser dividido em

duas correntes poéticas fundamentais: uma, que denuncia abertamente o influxo estrangeiro de além-Pirenéus e é constituída na sua quase totalidade pela cantiga d'amor; outra, que tem raízes na terra, manifesta carácter popular tradicional e é representada essencialmente pela cantiga paralelística d'amigo⁶⁵.

O autor vai mais longe e considera ainda que é

de todo ilusório e falso o processo seguido por alguns romanistas, com tendência médio-latinística, de forjarem uma genealogia dos géneros, considerando a cantiga d'amor como o ponto de partida da cantiga d'amigo⁶⁶.

Na verdade, como veremos adiante, essa teoria “médio-latinística”, como a apelida Rodrigues Lapa, não se encontra assim tão distante das teses sociológicas que foram surgindo principalmente em Portugal para justificar o surgimento dos *cantares d'amigo*.

⁶³ *Idem*, 1973, p. 69.

⁶⁴ Cf. Manuel Rodrigues LAPA, 1956, p. 50.

⁶⁵ *Idem*, 1956, p. 101.

⁶⁶ *Idem*.

Ora, para o estudioso português há vários indicadores nos textos que corroboram a sua teoria tradicionalista, nomeadamente “a importância desempenhada pela mulher”, que manifesta uma arte anterior e de carácter popular, protagonizada por figuras femininas; um conjunto de motivos folclóricos, presentes sobretudo nas cantigas paralelísticas; a utilização de arcaísmos de linguagem, regra geral no início das composições paralelísticas⁶⁷; e ainda a condição social dos agentes que promoviam a poesia lírica galego-portuguesa:

esse lirismo antigo, de feição popular, presume um conjunto de condições de ordem social, que o afasta tanto dos meios aristocráticos como propriamente das classes ínfimas. É, na sua essência, um lirismo burguês, conservador⁶⁸.

A questão das origens da lírica galego-portuguesa continuou a ser uma questão controversa. Em 1988, Giuseppe Tavani, no estudo “Problemas da poesia lírica galego-portuguesa”, refere ser esta uma questão que tem comumente arrastado outra que lhe é indissociável: a das origens da poesia moderna em geral, e a da poesia feminina em particular, a chamada *canção de mulher*, tipo de composição que se caracteriza por possuir um sujeito da enunciação ou ator feminino, como é o caso das *jarchas* moçárabes, da *chanson de toile*, das canções de mal-maridada, de algumas composições alemãs e italianas e daquelas que nos interessam mais, os *cantares d’amigo*⁶⁹. É claro que é preciso ter em conta, na análise desta variedade ibérica da *canção de mulher*, as composições anteriores que atribuem igualmente à figura feminina um papel ativo na dinâmica estabelecida no texto, até porque, na maior parte dos casos, a voz feminina não corresponde a uma autoria igualmente feminina⁷⁰. E também me parece inegável que o facto de estas composições já existirem antes do surgimento dos *cantares de amigo* pode ter contribuído para a sua emergência. Contudo, resumir esta questão à problemática das teses populares, arábicas ou tradicionalistas, ignorando por completo o ambiente e os meios sociais que promoveram o *cantar d’amigo*, bem como os autores

⁶⁷ *Idem*, p. 104 e sgs.

⁶⁸ Cf. Manuel Rodrigues LAPA, 1929, p. 245.

⁶⁹ Sobre este tipo de composições, ver Pilar LORENZO GRADÍN, 1990.

⁷⁰ Recentemente, José Carlos Miranda apresentou uma conferência intitulada “El amor de las Mujeres Ibéricas (siglos XI-XIV)” no âmbito do *Theorica 3 : La théorisation de l’amour dans la péninsule Ibérique au Moyen Âge et à la Renaissance*, organizado por Carlos Heusch na ENS de Lyon, que chegou a esta conclusão. O autor referenciou vários textos que possuem um sujeito da enunciação feminino, mas cujos autores são masculinos, a maioria *jarchas* moçárabes e hebraicas.

que o compuseram, vai levar a uma visão extremamente limitada e errónea deste fenómeno. Como refere José Carlos Miranda,

a problemática das origens (...) fez frequentemente resvalar as atenções não propriamente para os textos que existem, mas para aqueles que hipoteticamente teriam existido em tempos mais ou menos recuados⁷¹.

É exatamente esse o problema que se colocou a certa altura: o facto de existir uma grande quantidade de textos cujos autores, apesar de lhes conhecermos o nome, se moviam numa cronologia e geografia que se mantinham obscuras; e também a impossibilidade de estabelecer limites cronológicos precisos para a totalidade da produção poética galego-portuguesa, levou a que fossem lançadas várias teorias em relação às suas origens, que acabaram por colocar entre parêntesis, na prática, os textos existentes e o seu contexto de produção.

Assim, apesar dos esforços levados a cabo sobretudo por Carolina Michaëlis de Vasconcelos aquando da edição do *Cancioneiro da Ajuda* no sentido de traçar um perfil histórico da maior parte dos trovadores – e por outros investigadores, entre os quais destaco López Ferreiro⁷², Menéndez Pidal⁷³, Jean-Marie D’Heur⁷⁴, Carlos Alvar⁷⁵ e Vicenç Bèltran⁷⁶ –, existiam ainda muitas dúvidas neste campo, principalmente porque a ausência de documentação sobre muitos autores, a existência de várias personagens homónimas que viveram na mesma altura e os erros na sua identificação dificultaram a tarefa de esboçar uma biografia convincente dos trovadores galego-portugueses. Na verdade, era necessário que historiadores viessem aclarar esses pontos obscuros, para que os filólogos e críticos pudessem dar continuidade ao seu trabalho. Foi aí que entrou em cena António Resende de Oliveira⁷⁷, o qual, com o seu estudo sobre a formação dos cancioneiros galego-portugueses, veio mudar o panorama da crítica literária sobre a poesia dos trovadores ibéricos, ao proceder à identificação de alguns autores que

⁷¹ Cf. José Carlos MIRANDA, 1994, p. 2.

⁷² Cf. Antonio LÓPEZ FERREIRO, 1902.

⁷³ Cf. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, 1975.

⁷⁴ Cf. Jean-Marie D’HEUR, 1973.

⁷⁵ Cf. Carlos ALVAR, 1977.

⁷⁶ Cf. Vicenç BÉLTRAN, 1985; *Idem*, 1986; *Idem*, 1989a; *Idem*, 1989b.

⁷⁷ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994.

permaneciam anónimos, ao corrigir a identificação atribuída a outros, ao efetuar toda uma revisão da cronologia interna do fenómeno trovadoresco em galego-português e ao questionar muitas das afirmações da crítica precedente no que diz respeito à forma e ao lugar em que se procedeu à compilação do *Cancioneiro da Ajuda*. Outros estudos do mesmo autor se seguiram⁷⁸, os quais vieram dar continuidade a esta nova forma de perspetivar o surgimento da lírica galego-portuguesa, e à consequente reinterpretação dos textos. Estas novidades foram acompanhadas de perto por outros estudiosos já mencionados atrás, que contribuíram também para a compreensão de como e quando surgiram os primeiros textos poéticos galego-portugueses, entre os quais destaco José Carlos Miranda⁷⁹. A clarificação do perfil histórico dos trovadores galego-portugueses continuou a ser levada a cabo por outros investigadores como Xavier Rón Fernandes⁸⁰.

Todas estas contribuições levaram a que fosse possível, de forma mais objetiva, delinear o trajeto dos trovadores galego-portugueses e, deste modo, compreender a forma como o *cantar d'amigo* surgiu entre eles. É o que vamos fazer agora.

A teorização sobre a funcionalidade do *cantar d'amigo* surgiu, pela primeira vez, em um texto de José Carlos Miranda e António Resende de Oliveira, que, tratando conjuntamente as questões históricas e as de crítica literária, conseguiu responder aos silêncios que ainda pairavam sobre o surgimento do novo género⁸¹. Segundo os autores, a implantação da poesia trovadoresca dentro dos limites geográficos do noroeste peninsular deveu-se ao apoio de famílias importantes como os Sousa e os Trava, ou seja, operou-se no seio das cortes senhoriais. Ao mesmo tempo, assiste-se a uma diversificação social dos homens que eram apoiados por essas famílias, diferenciação essa que, note-se, não foi radical. Foi no seio destes trovadores que os *cantares d'amor*, de origem provençal, ganharam força, à medida que foram decorrendo determinantes alterações no ambiente social peninsular na passagem do século XII para o século XIII, alterações essas que levaram à consequente marginalização dos filhos segundos, que,

⁷⁸ Ver sobretudo os artigos presentes na já citada compilação António Resende de OLIVEIRA, 2001, e também *Idem*, 1995; *Idem*, 1998; *Idem*, 2007.

⁷⁹ Para além do já citado José Carlos MIRANDA, 2004, ver também *Idem*, 1997a; e *Idem*, 1997b.

⁸⁰ Cf. Xavier RÓN FERNÁNDEZ, 2005.

⁸¹ Cf. António Redende de OLIVEIRA e José Carlos MIRANDA, 1995.

estando afastados do casamento⁸², se inseriram na dependência de linhagens importantes, o que serviu como forma de apaziguamento das agitações resultantes desta situação. Esta seria uma forma de devolver a estes cavaleiros a possibilidade de acesso à mulher, nem que fosse de uma maneira encenada, obedecendo às regras impostas pelo amor cortês⁸³. O que, claramente, não resultou.

No trabalho “Para uma integração histórico-cultural do canto trovadoresco galego-português”⁸⁴, António Resende de Oliveira resume muito bem estas questões lançando um argumento de peso contra as teorias populares e tradicionalistas das origens do *cantar d’amigo*. Segundo o autor, a cultura trovadoresca ibérica nasce num espaço cultural próprio, que não nem é o da cultura oral, porque se preservaram textos escritos, nem o da cultura clerical, visto que a língua utilizada é a vulgar, mas sim os meios senhoriais, que encontraram no fenómeno potencialidade simbólica. Se a canção trovadoresca occitânica teve fortuna em território ibérico, isso deve-se ao facto de os meios sociais que a acolheram se identificarem de alguma forma com aquilo que ela veiculava, criando condições para que os trovadores pudessem desenvolver a sua atividade e encontrando no público a receção necessária para dar continuidade ao projeto. E se foram as condições dos meios sociais nos quais os trovadores se inseriam que proporcionaram a implantação do canto trovadoresco em território galego-português, foram também essas mesmas condições que levaram àquilo que veio a ser a evolução posterior desta manifestação cultural, como defendem Miranda e Oliveira⁸⁵, que desembocou no surgimento do *cantar d’amigo*. O autor é, então, da opinião de que o *cantar d’amigo* não tem uma origem tradicional, popular ou clerical, como tem vindo a ser defendido de forma generalizada pela crítica⁸⁶, mas é antes uma criação do meio trovadoresco. Embora os trovadores desta geração pertencessem maioritariamente a uma nobreza secundária, e procurassem demarcar-se dos meios vilãos e afirmar a sua

⁸² Segundo José Augusto Pizarro, as estratégias de preservação do património familiar passaram pela restrição no acesso ao casamento, como veremos adiante. Cf. José Augusto de Sotto Mayor PIZARRO, 1999, pp. 565-592.

⁸³ Sobre o assunto ver José Carlos MIRANDA, 2005.

⁸⁴ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1999.

⁸⁵ Cf. José Carlos MIRANDA e António Resende de OLIVEIRA, 1995.

⁸⁶ Ver capítulo anterior.

origem aristocrática⁸⁷, o que é facto é que conviveram bem com jograis-compositores e ambos estão na génese do novo género. Vai no mesmo sentido a ausência, num primeiro momento, como refere Miranda⁸⁸, de uma distinção estabelecida entre *cantares d'amigo* e *cantares d'amor*. Havendo, entre o sul de França e o ocidente ibérico, diferenças sociais apreciáveis, e desenvolvendo-se o fenómeno trovadoresco em cronologias distintas, parece natural que a evolução do fenómeno na Península tenha adquirido uma feição própria. É assim que se compreende que o *cantar d'amigo* tenha surgido como como um desenvolvimento do cantar de amor.

É por isso que esta segunda geração de trovadores é considerada pela crítica como especialmente relevante, na medida em que foi a responsável pela implantação da canção trovadoresca em território ibérico, pela sua adaptação e pela criação de um género que virá a tornar-se bandeira identitária do movimento trovadoresco galego-português.

Vamos, em seguida, atentar de forma mais pormenorizada nas alterações que se deram nos meios sociais que patrocinavam a atividade trovadoresca na passagem do século XII para o século XIII, e ver de que maneira as cortes régias castelhanas e portuguesas integraram estes modelos entre meados do século XIII até ao final do período trovadoresco.

⁸⁷ Visível, por exemplo, nas críticas dirigidas aos jograis.

⁸⁸ Cf. José Carlos MIRANDA, 2007b.

Capítulo II - Os homens que compuseram os cantares

1. A alteração dos meios sociais que patrocinavam a atividade trovadoresca no início do século XIII

Como fomos referindo ao longo do Capítulo I, a poesia trovadoresca em galego-português⁸⁹ teve as suas primeiras manifestações fora dos limites geográficos do território onde essa língua era falada: no período inicial, possivelmente fora da Península, na corte de Bonifácio de Monferrato; e depois, certamente em cortes senhoriais do Norte e Oriente peninsular, que contavam com a presença de trovadores provençais. Terá sido neste contexto que os homens que primeiro utilizaram o galego-português como língua literária tiveram contacto com a poesia que era produzida além-Pirenéus. Por que razão foi, nesta geografia, o galego-português a língua escolhida para dar continuidade ao movimento trovadoresco que teve origem no sul de França é uma pergunta pertinente, mas para a qual não existe uma resposta cabal, dada a ausência de fontes documentais relativamente aos trovadores iniciais, isto é, aqueles dos quais há registo⁹⁰. Contudo, uma coisa parece evidente: a poesia trovadoresca galego-portuguesa terá florescido no exílio. João Soares de Paiva, o primeiro trovador conhecido, terá saído do reino com um conjunto de nobres que entrou em desavença com o futuro D. Sancho I, e Garcia Mendes d'Eixo escreveu o seu texto anunciando o fim do seu exílio em Leão⁹¹.

Não temos muitos testemunhos, para além dos próprios textos dos trovadores, que nos ajudem a perceber melhor como é que esta primeira geração se formou. Voltamos a remeter para os estudos de José Carlos Miranda⁹², que são os que mais longe chegaram em relação a esta questão. Mas parece-nos que, se a poesia trovadoresca composta em galego-português teve fortuna, isso deve-se ao facto de, entre os primeiros trovadores, se contar aquele que é membro de uma das famílias que

⁸⁹ Destacamos que Garcia Mendes d'Eixo, filho segundo de D. Mendo Gonçalves de Sousa, embora não tenha escrito em galego-português, compôs um cantar de elogio à sua terra natal, mostrando intenção de a ela regressar.

⁹⁰ José Carlos Miranda justifica a escolha do galego-português desta forma: “Para os senhores dos Cameros, de origem navarra, o castelhano representaria a ligação inevitável ao poder régio dominante na região onde se situavam; mas o galego-português era a língua que exprimia as solidariedades familiares e vassálicas com os restantes grupos da nobreza senhorial implantados a ocidente. Daí a opção literária por esta língua.”. Cf. José Carlos MIRANDA, 2012, parágrafo 3.

⁹¹ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1997, pp. 105-136

⁹² José Carlos MIRANDA, 2004a e *Idem*, 2016.

patrocinaram a atividade trovadoresca no território onde era essa a língua utilizada. Referimo-nos, naturalmente, a Garcia Mendes d'Eixo e à família dos Sousões.

Como já havíamos adiantado no capítulo anterior, para que a implantação da canção trovadoresca na Galiza e em Portugal tivesse tido sucesso, foi necessário encontrar condições que tivessem favorecido a sua receção, adaptação e composição. Foi nos espaços senhoriais galegos e portugueses⁹³ que isso foi possível, numa altura em que as cortes régias demonstravam um absoluto desinteresse por esta prática poética. Estas condições foram criadas à medida que importantes alterações nos meios sociais que a acolheram foram acontecendo na passagem do século XII para o século XIII. Não podemos passar por este assunto sem mencionar os importantes estudos que foram sendo realizados relativamente à nobreza medieval galego-portuguesa, em geral, e a esta questão em particular, pelo historiador José Mattoso, que iniciou as investigações sobre esta matéria em Portugal. Estudou a ligação da nobreza ao poder judicial⁹⁴, ao poder fiscal⁹⁵ e ao poder militar⁹⁶; avançou hipóteses com respeito às relações entre a cavalaria vilã e a cavalaria nobre, apontando que a primeira representa uma via de acesso à segunda⁹⁷; analisou de que forma o poder simbólico conferia prestígio social a quem o detinha, principalmente no que diz respeito à representação das famílias nobres nos Livros de Linhagens⁹⁸; tratou as relações entre o poder régio e o poder senhorial, nas quais sobressaía um clima de constante tensão⁹⁹, e deste com as ordens militares, que acolhiam sobretudo os filhos segundos¹⁰⁰. A parte desta investigação que mais nos interessa diz respeito à organização interna da nobreza. No estudo “Perspectivas actuais

⁹³ Embora não seja fácil identificar quais os meios que exerceram o mecenato trovadoresco na Galiza nos primeiros anos do século XIII – o nome de Rui Diaz de los Cameros poderá ter permanecido durante algum tempo como a grande referência no patrocínio desta actividade –, tal não se passa relativamente a Portugal a partir da década de 1220. Os Sousões, com vários trovadores saídos das suas fileiras (Garcia Mendes d'Eixo, Fernão Garcia e Gonçalo Garcia), e outros mais a eles ligados por laços de fidelidade (Gil Sanches, Abril Pérez, Joan de Guilhade e, possivelmente, Fernan Rodrigues de Calheiros e Bernal de Bonaval) adquirem uma visibilidade incontestável. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2001, pp. 51-62.

⁹⁴ Ver José MATTOSO, 1980, p. 21.

⁹⁵ Ver José MATTOSO, 1985, vol. I, pp. 113-124.

⁹⁶ *Idem*, pp. 449-451.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 113-124 e também, *Idem*, 1982, pp. 171-181.

⁹⁸ Ver José MATTOSO, 1984.

⁹⁹ Cf. José MATTOSO, 1982; *Idem*, 1985; e *Idem* 1994.

¹⁰⁰ Ver sobretudo José MATTOSO, 1985, pp. 235-238.

sobre a nobreza medieval portuguesa”¹⁰¹, onde faz o ponto de situação da investigação sobre a nobreza medieval portuguesa e resume todas as questões aqui assinaladas anteriormente, José Mattoso refere que era comum que cavaleiros de estratos inferiores procurassem casar-se com mulheres de famílias prestigiadas como forma de ascensão social¹⁰², pelo que a mulher exercia um papel preponderante na dinâmica das relações sociais.

O tema foi desenvolvido por Oliveira num trabalho onde analisa a imagem da mulher transmitida pelas composições trovadorescas, de forma a tentar fazer o seu enquadramento social. Assim, o autor conclui que a projeção da mulher é feita de maneira muito diferente nos diferentes géneros: nos *cantares de amor* ela é idolatrada, nos de *amigo* ela é colocada numa situação de dependência amorosa da figura masculina, e nos de escárnio é referida com pormenores mais realistas. Nestas últimas composições, são vários os temas que se disseminam a partir daqui: desde a crítica ao relacionamento entre senhoras nobres e homens de condição social inferior, à recusa da mulher em casar-se com determinado pretendente, aos raptos de que esta era alvo. Para Oliveira, estes são indícios dos tempos conturbados que se viviam no seio da nobreza medieval¹⁰³.

Voltando ao que diz Mattoso sobre esta questão, a partir da segunda metade do século XII, para fazer face à incapacidade de manter o seu poderio económico com a divisão da herança familiar, os bens seriam atribuídos ao filho mais velho, a quem os filhos segundos passariam a prestar vassalagem. No entanto, a investigação levada a cabo por José Augusto Pizarro vem atenuar estas afirmações, ao verificar, a partir da análise dos testamentos disponíveis, que a divisão do património familiar continuava a ser feita de forma mais ou menos equitativa entre todos os descendentes, e que as linhagens terão recorrido a outra estratégia para a afirmação deste novo esquema sucessório que privilegiava o filho primogénito¹⁰⁴. Essa estratégia passava por uma política de alianças matrimoniais que impunha restrições aos filhos segundos no que diz respeito ao acesso à mulher e ao casamento. O destino de muitas mulheres era o convento, não estando, também por isso, disponíveis para fins matrimoniais. Seja como

¹⁰¹ Cf. José MATTOSO, 2009, pp. 331-352.

¹⁰² A solução passava, por vezes, pelo rapto da mulher, conforme regista José Carlos MIRANDA, 1996a.

¹⁰³ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2001, pp. 23-34.

¹⁰⁴ Cf. José Augusto de Sotto Mayor PIZARRO, 1999a, pp. 565-592.

for, tivesse sido através da distribuição da herança familiar ou da política de alianças matrimoniais, o facto é que se torna evidente que o filho primogénito acabava por sair favorecido, adquirindo sobre os irmãos uma preponderância simbólica que acaba por se instituir num poder de facto.

Assim, e voltando a Oliveira, entre as mais importantes transformações que ocorreram durante este período, constam o

engrossamento dos séquitos senhoriais, afastamento do reino de membros na nobreza e sua participação na reconquista castelhana, crescimento das ordens militares (...), aparecimento dos mosteiros femininos (...) [e] restrição das alianças matrimoniais verificada no seio da nobreza, num momento em que esta procurava preservar os territórios que detinha da fragmentação resultante das partilhas sucessórias¹⁰⁵.

Percebe-se, então, o motivo pelo qual as composições trovadorescas criadas na Occitânia tiveram este nível de aceitação por parte dos trovadores ibéricos¹⁰⁶. A nobreza encontrava-se em processo de reformulação dos seus modelos sociais. Ao mesmo tempo que as linhagens procuravam preservar a fortuna através das alianças matrimoniais, o que garantiria a manutenção do *status* social, uma grande parte destes homens era marginalizada. A mulher era-lhes inacessível, bem como o casamento, a casa e a prole, o que criava tensões dentro do grupo. Este clima levou a uma aumento da violência desta camada da sociedade sobre igrejas e mosteiros, bem como dentro da própria nobreza que, estando dividida entre aquela que apoiava o poder régio e aquela que procurava manter a sua posição na sociedade, criava conflitos internos que, não raras vezes, ultrapassavam a barreira das oposições políticas, resvalando para a violência gratuita¹⁰⁷.

Neste contexto de tensão social e política, o *cantar de amor* tornava-se pertinente enquanto instrumento de pacificação social, porque amenizava a frustração sentida por estes secundogénitos que procuravam, assim, uma forma de resolver, no plano simbólico, os obstáculos que se colocavam entre eles e aquilo por que aspiravam – a mulher, a casa e a descendência – e, ao mesmo tempo, era uma forma de lhes dar

¹⁰⁵ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1999, p. 133. Ver também, sobre este assunto, conforme indicado em nota por Oliveira, José MATTOSO, 1985, vol. I, pp. 205-207.

¹⁰⁶ De facto, a situação aqui descrita é muito semelhante àquela que terá ocorrido em França, segundo apontam Georges DUBY, 1999 e Erich KÖHLER, 1976.

¹⁰⁷ Cf. José MATTOSO, 1985, pp. 57-75.

voz, permitindo-lhes extravasar os seus sentimentos de impotência. A prática poética permitia ainda, conforme refere Oliveira, que estes homens fossem “canalizando (...), através do escárnio, a sua agressividade para o exterior”¹⁰⁸.

A partir da segunda metade do século XIII, dá-se um aumento do interesse por parte das cortes régias na prática trovadoresca, o número de trovadores ativos aumenta exponencialmente, e a produção poética vai-se diversificando. É disso que trataremos em seguida.

¹⁰⁸ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2001, p. 32.

2. Das cortes senhoriais às cortes régias

A implantação da poesia trovadoresca na Galiza e em Portugal deu-se, como já vimos, no seio das grandes famílias senhoriais que patrocinavam a atividade dos trovadores, homens que pertenciam a uma nobreza em crise, filhos segundos marginalizados por um grupo que procurava delinear estratégias que lhe restituísse prestígio. A adoção dos *cantares d'amor* faz sentido dentro desta camada da sociedade, visto que estes homens viam na mulher nobre, herdeira, uma possibilidade de chegar a tudo aquilo que lhes estava vedado, nem que fosse de maneira ficcionada. E se o género de amor é o mais profícuo entre os trovadores, isto acontece porque, como apontam Oliveira e Miranda, a nobreza senhorial no seu todo reconhecia nestas composições os valores que a sustentaram durante tanto tempo, nomeadamente no que diz respeito à imagem da mulher por elas transmitida¹⁰⁹. Por isso, quando o mundo senhorial começa a ver diminuído o seu protagonismo na segunda metade do século XIII, assiste-se também a uma perda da importância numérica do *cantar d'amor*, que, aparecendo com menor frequência, facilmente resvala para o género de escárnio e maldizer¹¹⁰. Por esta altura, também os condicionamentos sociais que ocorreram dentro da nobreza parecem ter abrandado, muito por causa das “oportunidades de ascensão social propiciadas, quer pela progressão militar para sul (...), quer pela afirmação do poder régio que acompanhou este movimento expansionista interno”¹¹¹. De facto, a partir de então, também se assiste a um aumento do interesse por parte das cortes régias, em particular a castelhana, em relação à lírica trovadoresca, nas quais se começou a reunir um grande número de trovadores que aí passam a obter apoio para a sua atividade.

2.1. A corte de Afonso X

Foi na corte do príncipe Afonso de Castela, futuro Afonso X, que, depois do início da crise política que decorria em Portugal, da qual falaremos mais

¹⁰⁹ Cf. José Carlos MIRANDA/ António Resende de OLIVEIRA, 1995, p.

¹¹⁰ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2001, p.

¹¹¹ Cf. *Idem*, p.

detalhadamente no capítulo seguinte, e na sequência das políticas de expansão militar castelhanas, se reuniu um grande número de trovadores galego-portugueses. Ou porque fugiam das políticas centralizadoras levadas a cabo a partir de Afonso II e, mais adiante, da crise política originada nas divisões no seio da nobreza e do reino que se observam no tempo de Sancho II¹¹²; ou porque viam na luta contra os mouros uma oportunidade de obter prestígio e reconhecimento, e de aumentar o seu património ao beneficiar dos *repartimientos*¹¹³. Ao mesmo tempo, a corte do futuro rei Sábio acolhia também trovadores provençais, que beneficiavam igualmente do seu mecenato¹¹⁴.

Mas recuemos um pouco. É relativamente bem conhecida a trajetória do infante Afonso de Castela a partir de 1240, data em que seu pai lhe confia a governação da zona de Leão enquanto prosseguia com as campanhas militares pela Andaluzia. Mas o seu percurso até então é de certo modo obscuro, muito por causa da escassez de documentação referente a esses anos. Nas biografias dedicadas ao rei, esses primeiros vinte anos ocupam um pequeno espaço, em relação àquele que ocupam os anos que se seguem¹¹⁵. Alerta-nos para isso António Resende de Oliveira, que tem nos últimos anos dedicado vários estudos à produção trovadoresca na corte do rei sábio¹¹⁶, entre os quais um que diz exatamente respeito à sua juventude¹¹⁷. Segundo o historiador português, se os primeiros anos do infante Afonso foram castelhanos, os que se seguiram a 1230 ficam marcados por uma expedição régia ao território leonês, que acompanha, encontrando-se na Galiza nos primeiros meses de 1232. Outras ligações de âmbito familiar e amoroso levam Oliveira a crer que possa ter permanecido entre o território galego e leonês até ao início da década de 40¹¹⁸, altura em que Fernando III lhe confia a

¹¹² Uma síntese desta questão é feita por José Augusto PIZARRO, 2010.

¹¹³ É, por exemplo, o caso de Gonçalo Anes do Vinhal (trovador) e do seu irmão Martim Anes, e do também trovador Pero Gomes Barroso. Ver sobre o assunto Henrique DAVID e José Augusto PIZARRO, 1990.

¹¹⁴ Cf. Jean Marie D'HEUR, 1973.

¹¹⁵ Para uma biografia de Afonso X, ver a clássica António BALLESTEROS BERETTA, 1984, ou as mais recentes Joseph F. O'CALLAGHAM, 1996, e H. SALVADOR MARTÍNEZ, 2003.

¹¹⁶ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2010a; *Idem*, 2010b; *Idem*, 2010c. Estes trabalhos inserem-se no projeto de investigação HUM 2007-61790/FILO ("La lírica galego-portuguesa en la corte de Alfonso X. Autores y textos") dirigido pela Prof. Pilar Lorenzo Gradín.

¹¹⁷ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2010a.

¹¹⁸ Uma doação de uma povoação perto de Ourense feita por Fernando III a Garcia Fernandes de Villamayor, aio do infante Afonso, e as ligações amorosas deste à sua tia, Maria Afonso de Leão, filha de Afonso IX de Leão e Teresa Gil de Soverosa, são circunstâncias que ligam o futuro rei à Galiza. Lembre-

ocupação do reino de Múrcia. Quer isto dizer, então, que o futuro rei Sábio terá estado na Galiza na mesma altura em que a segunda geração de trovadores implantava a canção trovadoresca no seio das cortes senhorias galegas e portuguesas. O pranto que Pero da Ponte dedica à morte da sua mãe, Dona Beatriz da Suábia, e mais tarde à de seu pai, parece ser um bom indicador das relações que o infante estabeleceria com esses meios onde a produção trovadoresca estava instalada.

Os finais dos anos 30 ficam marcados pelas primeiras composições do rei, ao mesmo tempo que promovia a tradução para castelhano de obras sobre matéria diversificada. A partir da década de 40, há um aumento considerável da documentação em que o infante é mencionado, visto que assume a governação do reino de Leão e entra nas campanhas militares de reconquista promovidas pelo pai. É nesta altura que está presente na ocupação de Múrcia, Jaén e Sevilha. É também nesta altura que entra em Portugal, pela Guarda, em auxílio do deposto Sancho II. Em 1252, assume o cargo régio, após a morte do seu pai. As campanhas de reconquista continuam, conseguindo incluir no reino boa parte da Andaluzia. Procura também tratar da organização administrativa e judicial do território, dedicando-se a vários projetos legislativos como o *Fuero Real*, o *Espéculo* e o *Libro del Fuero y de las Leyes*, que virão a tornar-se mais tarde nas *Siete Partidas*.

A partir de 1256, crescem as expectativas em relação à ascensão ao trono imperial, projeto a que o rei castelhano dedicou muito tempo e muitos recursos económicos, acabando por levar a uma diminuição da sua atividade cultural nesta altura. Depois de 1260, tem que lidar com a revolta dos Mudéjares do Sul e, pelo meio, concede o Algarve a Afonso III, libertando o rei português do compromisso de vassalagem assumido anteriormente.

Em 1272, Afonso X vê-se confrontado com o descontentamento nobiliárquico e, a partir de 1275, acaba por refrear as suas ambições imperiais. Enquanto isso, vai iniciando a composição das *Cantigas de Santa Maria*¹¹⁹. É no início da década de 70 que Afonso X retoma com fulgor a sua atividade cultural com a produção historiográfica.

se ainda, no mesmo sentido, que os Soverosa são galegos e Teresa Gil terá vivido permanentemente nesse território, conforme atesta a documentação em que é mencionada. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2010a.

¹¹⁹ Elvira FIDALGO, 2003, pp. 28-32 indica que o rei ter-se-á começado a dedicar à poesia trovadoresca religiosa a partir da década de 60.

Mas a partir de 1275 iniciam-se os anos mais difíceis do seu reinado, tendo que lidar com a morte prematura do primogénito Fernando de la Cerda, com os conflitos sucessórios com o seu filho, o futuro Sancho IV e a nobreza que o apoiava, culminando na sua deposição e refúgio em Sevilha, onde passa os últimos anos da sua vida e continua a sua atividade de escrita na *General Estoria*, a *Estoria de España*, as *Siete Partidas*, o *Libro el Saber de Astrologia*, o *Setenario* e as *Cantigas de Santa Maria*.

Ao longo destes anos, foram vários os trovadores que estiveram pela corte de Afonso X. Alguns deles, portugueses, permaneceram apenas durante a crise política e regressaram quando o clima se afigurava mais calmo; outros, nunca chegaram a regressar e ficaram em Castela beneficiando dos *Repartimientos*. Além dos portugueses, compareceram trovadores galegos, castelhanos e leoneses, num total de pelo menos 56¹²⁰, aos quais acrescem ainda os trovadores provençais que estiveram sob proteção régia. Muitos dos compositores ibéricos eram provenientes de famílias senhoriais importantes já com experiência na prática e mecenato trovadorescos, e viram-se, deste modo, curializados pela ação do rei.

Com efeito, na opinião de José Carlos Miranda, o facto de Afonso X ter sido, também ele, trovador, nasce da necessidade, por este sentida, de tentar estabelecer relações com o mundo senhorial do ocidente peninsular, naquilo que lhe pareceu revelar-se “uma subtil operação de apropriação e de transfiguração monárquica de uma linguagem essencialmente vassálica e aristocrática”¹²¹. De facto, a produção trovadoresca da corte do rei sábio é caracterizada por uma perda de importância das composições de temática amorosa, em favor das de temática satírica. Assim sendo, a poesia que emanava das cortes senhoriais, que colocava a mulher, enquanto equivalente simbólico da casa e da linhagem, no cerne da questão, não tinha a mesma funcionalidade numa corte régia¹²², onde uma das principais preocupações foi a de tentar controlar os privilégios e abusos dos senhores, e moldar uma nobreza que prestasse vassalagem ao rei¹²³. Neste sentido, a opção pelos *cantares de escárnio* e

¹²⁰ Ver o estudo António Resende de OLIVEIRA, 2010b, e mais especificamente o esquema presente na página 76.

¹²¹ Cf. José Carlos MIRANDA, 2012, parágrafo.4.

¹²² Sobre a corte trovadoresca de Afonso X ver António Resende de OLIVEIRA, 1990 e *Idem*, 2010b.

¹²³ Parece-nos que a política de Afonso X em relação à nobreza era semelhante àquela que Afonso III pretendia implementar em Portugal, embora os resultados tenham sido diametralmente opostos: ao passo que, em Castela, Afonso X se viu confrontado com uma nobreza descontente, vendo-se obrigado a ceder

maldizer aparenta enquadrar-se dentro de uma estratégia de intervenção política, como parece comprovar o ciclo de composições em torno da traição dos alcaides de D. Sancho II¹²⁴, ou aquele outro em que se satirizava o comportamento dos infanções nas campanhas de reconquista cristã da Andaluzia¹²⁵, ou ainda o ciclo referente aos conflitos entre Afonso X e o infante D. Henrique¹²⁶. Ainda segundo Miranda, ao tentar estabelecer uma noção de “trobar natural” na famosa composição que dirige a Pero da Ponte¹²⁷, o rei pretendia conter o caráter demasiado livre que tomara a prática trovadoresca, afastada dos modelos provençais por culpa da excessiva autonomia da aristocracia galego-portuguesa.

Quer isto dizer que o papel que Afonso X parece ter decidido tomar no seio da cultura trovadoresca não foi a de um simples mecenas. Ao assumir uma posição enquanto trovador, ao fazer da poesia uma arma política, e ao reunir à sua volta a extensa maioria dos trovadores por volta dos anos 40 e 50 do século XIII, beneficiando da debandada geral das principais famílias senhorias galegas e portuguesas, o rei Sábio conseguiu tornar-se, nas palavras de Miranda, “a voz de comando desse mesmo mundo¹²⁸”. De facto, o poder do rei castelhano foi tanto que absorveu quase por completo uma linguagem que tinha nascido marcadamente senhorial e aristocrática, transformando-a num veículo de transmissão de uma mensagem política régia. De tal modo que, após a sua morte, a poesia trovadoresca não vai demorar muito tempo a desaparecer em Castela.

Em Portugal, o reinado de Afonso X corresponde, quase na totalidade, ao do seu genro Afonso III, rei que vai procurar de igual modo conter os abusos e privilégios praticados pela nobreza, mas que, como veremos, terá resultados diferentes.

em algumas exigências que lhe eram feitas, Afonso III conseguiu controlar uma nobreza portuguesa fraturada e em alvoroço, como veremos mais detalhadamente no capítulo seguinte.

¹²⁴ B1477/ V1088, B1559, B1592/V1124.

¹²⁵ B486/V69, B1585, B496/145bis/V79; B494/V77, B472, B1518, B462, B1562. Sobre estes cantares, ver António Resende de OLIVEIRA, 2015.

¹²⁶ B222, B1390/V999, V1008, B464.

¹²⁷ B487/ V70.

¹²⁸ Cf. José Carlos MIRANDA, 2012, parágrafo. 4.

2.2. A corte de Afonso III

A primeira metade do século XIII em Portugal foi caracterizada por um clima crescente de tensão entre o poder régio e o poder senhorial, sobretudo das velhas linhagens do Norte do país, mas também por conflitos no seio da própria nobreza, conforme referimos no capítulo anterior. Segundo Mattoso, durante o reinado de Afonso II existia à volta do rei um novo grupo de nobres que confirmava os diplomas régios, que o apoiava na sua política centralizadora e que se opunha à nobreza senhorial que procurava manter o seu poder regional¹²⁹. De facto, como aponta Leontina Ventura¹³⁰, é sobretudo a partir de Afonso II que se abrem as lutas entre a nobreza e a coroa, quando este procurou privá-la de alguns dos seus privilégios senhoriais como forma de reconquistar a soberania. Os principais afetados por estas medidas foram os membros da linhagem dos Sousa, aquela que gozava de maior consideração social, que se viram afastados dos cargos régios, tendo sido substituídos pelos Riba de Vizela, linhagem que acompanhava a corte no exercício dos cargos que lhe haviam sido conferidos, beneficiando dessa mobilidade geográfica. Após a morte de Afonso II, e durante a menoridade do futuro Sancho II, houve várias lutas inter-nobiliárquicas em que cada linhagem procurava ganhar às outras os cargos que lhes permitiam estar junto do jovem rei, controlar o poder político e aumentar a fortuna. Na verdade, nesta altura,

a única realidade era a dos interesses individuais, ou melhor, a dos interesses da linhagem. E cada linhagem lesada recorria ela própria à guerra privada para satisfazer a sua vingança¹³¹.

Estas tensões sociais, que se foram agravando a partir de 1232 e que levaram ao isolamento político do rei, culminaram na crise de 1245¹³². Após a denúncia do seu

¹²⁹ Cf. José MATTOSO, 1992, pp. 61-62.

¹³⁰ Leontina VENTURA, 1992. Ver, sobretudo, o capítulo “A divisão da nobreza”, vol. I, pp. 422-470.

¹³¹ *Idem*, p. 442.

¹³² Sobre a crise de 1245 e o retrato dela foi feito pelos trovadores galego-portugueses nos *cantares de escárnio e maldizer* ver, para além do artigo de Mattoso indicado na nota 82, Carolina Michäelis de VASCONCELOS, 1924-1925; e também Herlânder Gonçalves dos SANTOS, 2009.

casamento¹³³ pelo seu irmão Afonso, é emitida a bula *Inter alia desiderabilia* que prepara a deposição do rei, consumada em julho desse mesmo ano através da bula *Grandi non immerito*, que atribui ao conde de Bolonha a regência do reino¹³⁴. Surgem, então, dois partidos: um, que luta contra o rei, liderado pelo seu tio Rodrigo Sanches e por Abril Peres de Lumiares, com o apoio das linhagens de Sousa, Baião, Ribeira, Valadares e todas as outras que estabeleciam laços de vassalagem com estas; e um outro, que apoia o rei e conta com as linhagens dos Soverosa, Tougues, Riba de Vizela e outros cavaleiros fiéis¹³⁵. No final de 1246, o futuro Afonso X e as suas tropas, maioritariamente de famílias nobres leonesas, vêm em auxílio do rei deposto¹³⁶, e, em 1247, ambos os monarcas seguem para Castela onde, em 1248, o rei português acaba por morrer. Nesse mesmo ano, Afonso III declara-se rei de Portugal.

Após vários anos de lutas, traições e discórdias, que os *cantares de escárnio e maldizer* retratam¹³⁷, a nobreza portuguesa representava uma força dividida que Afonso III procurou reunir na sua corte, tentando compatibilizar velhos rivais. Assim, tendo os Soverosa desaparecido da cena política depois da crise de 1245, reúnem-se à volta de Afonso III as mais poderosas linhagens de ambos os partidos, entre as quais constam os Albuquerque, Sousa, Vide, Baião, Riba de Vizela e Valadares, e às quais se somam cavaleiros fiéis promovidos pelo rei. Entre os mais favorecidos, contam-se João Peres de Aboim, que recebe o senhorio de Portel, Estevão Anes e Mem Rodrigues de Briteiros. Foi, então, criada uma máquina de estado como forma de concentrar as várias funções de soberania na corte régia, e os privilégios e poderes feudais foram sendo destruídos, estabelecendo uma nova organização social baseada na curialização de alguns sectores da nobreza, o que permitiu a restauração da autoridade do rei, assente nesses laços privilegiados.

¹³³ Foram apontadas as relações de consanguinidade entre Sancho II e D. Mécia Lopes de Haro como argumento a favor da anulação do casamento.

¹³⁴ Ver Hermenegildo FERNANDES, 2006.

¹³⁵ Alguns abandonaram o rei a meio do conflito. Cf. José VARANDAS, 2003, pp. 278-279.

¹³⁶ Inés Calderón mostra como a intervenção militar em Portugal, tradicionalmente apontada a Afonso X é, na verdade, de iniciativa nobiliárquica leonesa, motivada pelas estreitas relações que as suas linhagens estabeleciam com as portuguesas e também com a coroa. Opondo-se Fernando III a esta intervenção, estas famílias encontraram no infante Afonso, que chegou a ter pretensões de conquistar o território português e acabou por assumir as lides desta expedição, o apoio necessário. Sobre este assunto, ver Inés CALDERÓN MEDINA, 2013.

¹³⁷ Na verdade, só nos chegaram testemunhos de partidários da causa de D. Sancho II, não havendo qualquer composição daqueles que apoiavam D. Afonso, conde de Bolonha. Cf. Herlânder Gonçalves dos SANTOS, 2006.

Quanto às velhas linhagens, foram integradas na organização militar e judicial do reino, recuperando assim o prestígio social perdido a partir de Afonso II. Assim, junto do rei e geograficamente afastados dos locais onde exerciam o seu poder senhorial, vão perdendo autonomia e ficando cada vez mais dependentes do poder régio. É este cenário de empoderamento régio que os trovadores galego-portugueses vão encontrar quando se começam a reunir à volta da corte de Afonso III, nomeadamente nos meios afectos ao rei, dos quais sobressai a figura de João Peres de Aboim.

É sobejamente conhecido o percurso de Afonso III enquanto infante. Sendo filho segundo, e não aspirando, por isso, ao trono, foi para França sob protecção da rainha Branca de Castela, sua tia materna, completou a sua educação e foi armado cavaleiro, casando-se, em 1235, com Matilde II de Bolonha, e adquirindo assim o título de conde. Não será, pois, de estranhar que, por esta altura, tenha tido contacto com modelos literários produzidos em França. O prestígio adquirido nas cortes francesas fez com que o seu nome tivesse surgido como alternativa a Sancho II, num momento de desordem administrativa e de revolta dos grupos privilegiados, como referimos atrás.

Se a extensa maioria dos trovadores havia partido para Castela, encontrando-se a beneficiar do mecenato trovadoresco do futuro Afonso X, alguns não menos importantes e representativos nos cancioneiros ficaram por Portugal, ocupando, alguns deles, cargos importantes na corte régia. É o caso, por exemplo, de Rui Gomes de Briteitos¹³⁸, que foi mordomo-mor de Afonso III entre 1248 e 1249 e, mais tarde, João Peres de Aboim, que ocupou o mesmo cargo desde 1264 até à morte do rei em 1279, tendo estado ligado à corte desde 1248, primeiro enquanto conselheiro régio, depois enquanto alferes, entre 1250-1255, e, finalmente, enquanto mordomo da rainha D. Beatriz, entre 1254 e 1259¹³⁹. João Peres de Aboim deve a sua ascensão social a Afonso III, que, recompensando-o pela fidelidade demonstrada¹⁴⁰, o tornou senhor de Portel,

¹³⁸ Trovador que ascendeu de forma muito célere na escala social, fruto das suas relações privilegiadas com o poder régio. Vassalo de Pedro Sanches, acompanhou-o no exílio em Leão quando este entrou em conflito com o seu irmão, o rei Afonso II, devido ao não cumprimento do testamento do seu pai que concedia às suas filhas, Teresa e Mafalda, alguns bens territoriais. Regressa a Portugal em 1229, aquando da partida do infante para Aragão, protagonizando o famoso rapto da herdeira Elvira Anes da Maia, com quem se vem a casar. Está em Paris em 1245, testemunhando o juramento do futuro Afonso III, que o recompensa em 1248 ao elevá-lo à categoria de rico-homem e concedendo-lhe o cargo de mordomo-mor. Os seus dois cantares de escárnio que os cancioneiros nos transmitiram terão sido compostos antes da subida ao trono de Afonso III. Cf. Leontina VENTURA e António Resende de OLIVEIRA, 2003.

¹³⁹ Cf. Leontina VENTURA, 1986.

¹⁴⁰ João Peres de Aboim acompanhou o séquito do conde de Bolonha em França, e esteve com ele aquando da crise política e até à sua subida ao trono.

onde, segundo os Livros de Linhagens, formou a sua própria corte senhorial¹⁴¹. Autor de pelo menos 17 composições¹⁴², terá sido o responsável pela utilização do galego-português em alguns documentos da corte¹⁴³, confirmados pelo rei em latim. Para além deles, a corte de Afonso III terá também contado com a presença de Fernão Fernandes Cogominho, João Lobeira, Gonçalo Garcia, Fernão Garcia Esgaravunha e João Soares Coelho¹⁴⁴.

Entre 1251 e 1256, das velhas linhagens desaparecem os Vides e Valadares e os Albuquerque e Sousa vêm-se reduzidos na corte régia por falta de descendência. Em sentido contrário estão os Riba de Vizela e Baião, que vêm o número de membros presentes na corte régia aumentado, fruto das alianças matrimoniais estabelecidas. Em ascensão estão também os recém-promovidos Aboim-Portel, Briteiros e Chacim, casas que eram modestas antes da subida ao trono de Afonso III.

Dito isto, resta ter atenção a algumas das ações levadas a cabo por Afonso III e na maneira como se refletiram nas dinâmicas sociais que se seguiram. Como referimos anteriormente, quando Afonso III chega a Portugal encontra um cenário de conflito e divisão dentro da nobreza senhorial. Ao atribuir cargos régios importantes aos elementos dessas velhas casas, devolve-lhes o prestígio social que detinham antes da crise política que vinha já do tempo de Afonso II. Ao tentar compatibilizar os interesses das linhagens rivais, Afonso III criou uma dinâmica de concorrência, que se tornou ainda maior quando promoveu alguns cavaleiros à ricomagem, recompensando a fidelidade demonstrada. Afastadas dos territórios onde exerciam autoridade, as velhas linhagens foram perdendo poder e tornando-se cada vez mais dependentes do rei. Terá

¹⁴¹ “Este Joham d’Avoim, filho // de Pero Origuiz de Novrega e de dona Maria Viegas, foi mui boo e muito honrado, e feze-o el rei dom Afonso, padre d’el rei dom Dinis de Portugal, ricomem, e houve muitos cavaleiros per vassalos”. Cf. *Livro de Linhagens*, 1980, p. 415.

¹⁴² António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 358-359 defende que o fólio avulso no qual constam as composições A180-A184 está atualmente mal posicionado e, depois de analisar as sequências dos nomes do *Cancioneiro da Ajuda* e do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* conclui que o seu autor possa ser ou Gonçalo Anes do Vinhal ou João Peres de Aboim, hipótese já avançada por Carolina Michäelis de VASCONCELOS, CA, II, 1990, vol. II, p. 206 e Giuseppe TAVANI, 1967. Os editores da *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Galego-Portuguesa. Corpus Completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, 1996, I, pp. 486-497 atribuem inequivocamente estas composições a João Peres de Aboim.

¹⁴³ A língua oficial da corte régia continua a ser, contudo, o latim. Só em 1284, com D. Dinis, o galego-português passa a ser utilizado sistematicamente na corte régia.

¹⁴⁴ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2012, p. 227 e Vicenç BELTRAN, 1993, pp. 14-15.

sido através dele que chegou a Portugal o ciclo de romances arturianos¹⁴⁵, do qual uma parte substancial foi traduzida para português por um João Vivas, freire da ordem de Santiago documentado entre 1240 e 1264, cujo irmão, Pedro Vivas, foi sobrejuíz do monarca¹⁴⁶. Por estes anos, traduzem-se também para galego-português textos jurídicos castelhanos, como o *Fuero Real* e as *Flores de Dereyto*, de Jacob de las Leyes¹⁴⁷, possivelmente em meios afetos ao rei. Terá sido também nestes meios que surgiu por volta de 1270 a *Primeira Crónica Portuguesa*, que, segundo Miranda, “é concebida como o prolongamento português da parte do *Liber Regum* que enumerava os reis peninsulares desde Pelayo até Afonso VI, o conquistador de Toledo”¹⁴⁸ e que reelabora a memória histórica de D. Afonso Henriques sob a perspectiva régia. A atenção dada ao reinado de Sancho II e a forma como se procura justificar a deposição régia e legitimar a subida ao trono de Afonso III leva Filipe Alves Moreira a considerar que a crónica poderá ter sido escrita em meios próximos do rei bolonhês¹⁴⁹. De igual modo, também a tradução da *Crónica do Mouro Rasis* para galego-português terá sido feita por um clérigo ligado aos Aboim-Portel¹⁵⁰.

Ao que os dados indicam, Afonso III não terá visto na questão da língua uma oportunidade de consolidar o seu projecto centralizador¹⁵¹, que, no entanto, delineou de maneira muito inteligente: primeiro reuniu à sua volta as velhas linhagens aristocráticas, afastando-as dos seus domínios territoriais, eliminando os seus privilégios senhoriais e tornando-as dependentes de si; depois controlou os conflitos internos da nobreza, estabelecendo uma dinâmica de ascensão aos cargos régios. Parece-nos mais certo,

¹⁴⁵ Tese já antiga, comprovada por testemunhos materiais em Amadeu J. SOBERANAS, 1979; Aida Fernanda DIAS, 2007, e Simona AILENII, 2009.

¹⁴⁶ Cf. Ivo CASTRO, 1983, e José Carlos MIRANDA, 1996.

¹⁴⁷ Cf. José Carlos MIRANDA, 2012, parágrafo 34 e José de Azevedo FERREIRA, 1987.

¹⁴⁸ Cf. José Carlos MIRANDA, 2012, parágrafo 34.

¹⁴⁹ Cf. Filipe Alves MOREIRA, 2008, pp. 81-92. Para uma interpretação mais recente ver também Maria do Rosário FERREIRA, 2011..

¹⁵⁰ Cf. Leontina VENTURA e António Resende de OLIVEIRA, 2012, e Maria do Rosário FERREIRA, 2012, nota 27.

¹⁵¹ Maria do Rosário FERREIRA, 2012, vem mostrar que dos cerca de 750 documentos da chancelaria régia do bolonhês, apenas 3% se encontra escritos em galego-português, acrescendo ainda que há documentos recebidos em vulgar, e que são confirmados em latim. A autora conclui, assim, que a definição da língua vulgar como língua do reino não foi uma questão que tenha preocupado a política de Afonso III.

contudo, que João Peres de Aboim, mordomo-mor de Afonso III, tenha encarado a utilização do galego-português como forma de neutralização da força política que a língua conferia ao grupo que se apresentava como potencial rival, a velha nobreza no seio da qual a língua se elevou a símbolo heráldico. De facto, deve-se ao trovador português a iniciativa de alguns dos primeiros documentos em galego-português registados na chancelaria de Afonso III e terá sido no seu meio que foi promovida a tradução da *Crónica do Mouro Rasis* e a escrita em galego-português, com uma operação de apropriação da língua de poder dos grupos senhoriais, da *Primeira Crónica Portuguesa*, obra que, como vimos, serve o propósito legitimador do reino.

Relativamente à corte poética do rei Bolonhês, conhecemos pouco no que diz respeito à entrada e saída de trovadores do seu séquito e à ligação que estes estabeleciam com os meios senhoriais que estavam na dependência do rei e que, em grande parte, tinham sido promovidos por ele. Segundo Oliveira, ainda antes da subida ao trono

O contacto com os troveiros e a continuidade da ligação do infante a alguns meios senhoriais portugueses, igualmente empenhados na difusão desta manifestação cultural [a da canção trovadoresca], ligação que se terá acentuado à medida que o nome do infante surgia como hipótese para a resolução da anarquia política que grassava em Portugal, terão orientado alguns membros do seu círculo cortesão igualmente para a produção trovadoresca¹⁵².

Contudo, ao longo do seu reinado, Afonso III não terá encontrado nem na poesia trovadoresca, nem na utilização do galego-português, um instrumento que o ajudasse a concretizar os seus planos políticos, ao contrário do que aconteceu na corte do seu sogro, o rei Afonso X, como nos esclarece Oliveira:

embora a corte régia se tivesse afirmado finalmente, com D. Afonso III, como o principal centro trovadoresco do território português, as composições preservadas não nos autorizam a vê-la, salvo nos inícios e nos finais do seu reinado, como um círculo de particular dinamismo¹⁵³.

Terá partido, pois, de João Peres de Aboim o interesse pela neutralização simbólica da produção trovadoresca em Portugal, e um argumento a favor desta hipótese prende-se com o facto de, poeticamente, o trovador português, e outros que se moviam no seu meio, terem sido extremamente conservadores. Enquanto, no reino

¹⁵² Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2012, p. 226.

¹⁵³ *Idem*, p. 259.

vizinho, Afonso X utilizava ideologicamente a arma do escárnio, em Portugal privilegiava-se as composições de temática amorosa. Tal serviria Aboim de duas formas: se, por um lado, concretizava no plano cultural as pretensões, manifestadas pelo rei Bolonhês, de acalmar e controlar os membros da velha aristocracia; por outro, a apropriação da linguagem específica desse grupo serviria, possivelmente, de argumento legitimatório para a posição social em que agora se via.

Seja como for, a velha nobreza vem a esgotar-se no tempo de D. Dinis, quando muitas das principais linhagens deixam de ter descendência; e, com isso, a funcionalidade da canção trovadoresca vai diminuindo, não sobrevivendo muito tempo à morte daquele que foi o trovador profano mais profícuo de que há registo.

2.3. A corte de D. Dinis

Se a estratégia política de Afonso III passou por uma domesticação dos grupos senhoriais, criando uma nobreza de corte dependente e fiel ao rei, D. Dinis, por seu lado, agiu com muito mais agressividade em relação a este grupo. A verdade é que durante o reinado do último a conjuntura alterara-se. Nas palavras de Mattoso:

Já não se pode falar simplesmente de submissão de uma fidalguia dividida e sem *leaders*. Estes começam a aparecer, e a acumular fortunas e independência. Alguns procedem justamente da nobreza de corte que adquiria domínios e senhorios na Beira ou em Além Douro. A revolta dos nobres contra Afonso X o Sábio, com ajuda do futuro Sancho IV, de outros contra Fernando IV, e as do infante D. Afonso contra D. Dinis encorajavam-nos¹⁵⁴.

Se a atuação política do rei D. Dinis é geralmente conhecida pela tentativa de cimentar a autoridade régia, restringindo os privilégios senhoriais, José Augusto Pizarro alerta-nos para o facto de essa atuação ter dois momentos diferentes:

Sendo um reinado bastante longo, é natural que dentro desse período, de cerca de cinquenta anos, se consigam detectar diferentes «momentos», nomeadamente no âmbito das relações do monarca com a nobreza. Em concreto, parece-me de

¹⁵⁴ Cf. José MATTOSO, 1992, 297.

sublinhar a diferença de atitude do Rei entre as primeira e segunda metades do reinado, divididas, *grosso modo*, por 1300¹⁵⁵.

De facto, durante as duas primeiras décadas da sua governação, o rei foi sabendo conciliar os interesses eclesiásticos com os interesses laicos. Por essa altura, as ações régias¹⁵⁶ serviam aparentemente para responder às solicitações quer de uns, quer de outros, daí que, segundo Pizarro, nas comissões responsáveis pelas inquirições constassem membros da coroa, nobreza e clero. Contudo, a partir de 1301, o inquiridor passou a ser nomeado apenas pelo monarca e as ações dos grupos senhoriais na corte, bem como os seus privilégios, começaram a ser limitados¹⁵⁷. Então, beneficiando do desaparecimento das principais linhagens ou por ausência de varonia, em alguns casos, ou porque se exilaram em Castela, noutros, privilegiando os bastardos régios em detrimento dos membros da nobreza na ocupação de cargos curiais, D. Dinis teve o caminho aberto para levar a cabo as suas políticas centralizadoras. Contudo, essas políticas não foram bem aceites pela nobreza, que aproveitou a oportunidade para se aliar ao herdeiro do trono, o futuro Afonso IV, descontente com os privilégios que o seu pai dava aos filhos bastardos, Afonso Sanches e Pedro Afonso.

Esse descontentamento generalizado desembocou na guerra civil de 1319-1324, que foi, segundo Mattoso, “a mais prolongada e violenta desde as lutas que ensanguentaram a sucessão de Sancho II até à revolução de 1383”¹⁵⁸, e que opôs o país senhorial, a norte, que apoiava o infante na defesa dos seus próprios interesses, ao país concelhio, a sul, que se encontrava na dependência do rei. O conde D. Pedro de Barcelos, que também havia sido favorecido pelo pai, toma, nesta altura, o partido do irmão, sendo expulso do reino e juntando-se a outros exilados políticos em Castela.

Para além desta política centralizadora, outro aspeto que marca o reinado de D. Dinis diz respeito ao estabelecimento da língua vulgar como língua do reino, oito décadas depois da chegada da poesia trovadoresca à Península Ibérica, e quarenta anos

¹⁵⁵ Cf. José Augusto PIZARRO, 1999b, p. 63. Este artigo é uma reformulação dos capítulos 6.1.1.1. e 6.1.1.2. da tese de doutoramento.

¹⁵⁶ Essas ações incluem as primeiras inquirições que foram feitas de forma exaustiva em 1284, as inquirições feitas aos bens de Gonçalo Garcia de Sousa em 1286 e as novas inquirições gerais de 1288, justificadas pela necessidade de mediar os interesses dos nobres e dos clérigos.

¹⁵⁷ Sobre as alterações da postura política de D. Dinis, ver José Augusto PIZARRO, 1993.

¹⁵⁸ Cf. José MATTOSO, 1992, p. 293.

depois de isso acontecer em Castela, com Afonso X, o Sábio¹⁵⁹. A partir de 1284, o número de documentos escritos em galego-português na chancelaria régia ultrapassa largamente aqueles que eram escritos em latim. D. Dinis, à semelhança do seu avô Afonso X, encontrou na língua um elemento de definição do reino. Na língua e na cultura. A produção trovadoresca do rei português não deixa ninguém indiferente. Com 137 composições, é de entre os trovadores o mais fecundo¹⁶⁰, o que, nas palavras de Jorge Osório, parece

querer indiciar que a língua vulgar utilizada no canto cortês usufruía de suficiente dignidade para que o exercício do dizer poético pudesse constituir uma marca identificadora da corte do rei e, por conseguinte, do seu Reino e senhorio¹⁶¹.

Contudo, se a produção poética de D. Dinis é extensa, o mesmo não se pode dizer em relação aos trovadores que estiveram presentes na sua corte. Se alguns autores viram na corte de D. Dinis um local vívido e ativo de confluência de trovadores de várias zonas da Península Ibérica¹⁶², outros, mais recentes, consideram-na, tendo como ponto de comparação a corte de Afonso o Sábio, um meio estagnado e de pouca inovação¹⁶³. De facto, abordagens recentes¹⁶⁴ vem mostrar que a produção poética na corte de D. Dinis é relativamente escassa. Dos 22 trovadores que Tavani conta¹⁶⁵, alguns têm, na verdade, uma biografia incerta, visto haver pouca documentação em que sejam mencionados. No entanto, a maioria desses trovadores desempenhava cargos régios. Para além do mais, parece não ter sido um hábito a prática da *tensó*, e o número de composições satíricas é reduzido. Com efeito, dos 137 textos dionisianos, apenas 10 são *cantares de escárnio e maldizer*, e quase todos sem qualquer intencionalidade política. Não havia assim, ao contrário do que acontecia na corte do seu bisavô, um diálogo entre o rei e os seus trovadores através da arma do escárnio.

¹⁵⁹ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 2012, parágrafo 8.

¹⁶⁰ Se excluirmos as composições marianas de Afonso X.

¹⁶¹ Cf. Jorge A. OSÓRIO, 1993a, p. 24.

¹⁶² É dessa opinião, por exemplo, Teófilo de BRAGA, 1916, p. 137 e segs. ou Istvan FRANK, 1949, pp. 199-226.

¹⁶³ Ver o que diz Giuseppe TAVANI, 1990, p. 358 e segs..

¹⁶⁴ Cf. Maria Gimena DEL RIO RIANDE, 2009.

¹⁶⁵ Cf. Giesepe TAVANI, 1990, pp. 360-361.

Em várias composições, D. Dinis deixa transparecer que gostaria de ver na sua corte uma poesia que, embora devesse seguir os modelos provençais, fosse uma poesia renovada. Seja como for, a poesia trovadoresca não tinha, para o rei português, a mesma funcionalidade que tinha para Afonso X, que, ao apoderar-se das língua e linguagem do grupo opositor, tentou controlar a “ideologia de disseminação do poder por ela veiculada”¹⁶⁶.

Para um rei que, como D. Dinis, tentava controlar a todo o custo os privilégios e abusos da nobreza, porque é que essa apropriação não faria sentido? Na verdade, por volta desta altura, o canto trovadoresco ia perdendo funcionalidade no seio da nobreza senhorial, muito por causa dessa operação de apropriação prévia protagonizada pelo rei Sábio. A isso soma-se o facto de ter deixado de ser exclusivo enquanto forma de expressão literária da sociedade laica. Os modelos cavaleirescos difundidos pelo romance arturiano e por muitas narrativas das crónicas e livros de linhagens tornaram-se mais eficazes na construção do imaginário nobre num contexto de poderes régios fortes e de uma nobreza ao serviço do rei. Ou seja, o fenómeno perdeu eficácia, pelo menos a eficácia e o poder identitário que tinha nos primórdios. Alia-se a isso, o facto de a maioria das linhagens da nobreza senhorial, no seio da qual a poesia trovadoresca foi inicialmente acolhida, ter praticamente desaparecido durante o reinado de D. Dinis. Embora se note, na corte privada do conde D. Pedro, uma tentativa de reavivar o fenómeno trovadoresco, a verdade é que, naquele momento, a prática poética era já escassa e dispersa, não voltando a recuperar. Nesta altura, os novos modelos de expressão que já referimos, sobretudo o da literatura linhagística, servem melhor os propósitos de uma nobreza cujo prestígio se encontrava desgastado, e que tentava dessa forma fazer uma afirmação de excelência no interior do grupo e alguma reclamação de autonomia de certos sectores face à instituição régia ou à ética clerical.

¹⁶⁶ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 2012, parágrafo 6.

2.4. A corte de Sancho IV?

No último século, os investigadores vinham considerando a inexistência de uma corte poética durante o reinado de Sancho IV de Castela¹⁶⁷. Mais recentemente, contudo, tem havido uma tendência contrária, facilitada por estudos recentes que vêm esclarecer alguns pontos mais obscuros na biografia e cronologia de muitos trovadores¹⁶⁸. Nesse âmbito, no volume *La literatura en la época de Sancho IV*¹⁶⁹ surgem alguns estudos que tentam colocar em evidência a presença de trovadores em atividade na corte do rei Bravo. Mercedes Brea, por exemplo, argumenta a favor da identificação de Sancho IV como o rei a quem a composição “De quantas cousas eno mundo son”¹⁷⁰ de Pai Gomes Charinho é dirigida¹⁷¹, e Vicenç Beltrán procura apurar quantos e quais os trovadores que passaram pela sua corte¹⁷², chegando à conclusão de que

el número de trovadores documentados en su corte [Sancho IV], incluyendo los de identificación dudosa, es de doce, son siete aquellos a los que les conocemos documentalmente una relación indirecta, a través de sus amigos o parientes, y hasta otros trece tienen una cronología compatible con su reynado y un marco espacial localizado entre los reinos de su corona, lo que, si consideramos la intensa centralización de la escuela en la corte real, no los da casi la seguridad de que operaban en ella.

Ora, os doze trovadores que Beltrán refere que surgem identificados na corte de Sancho IV são Airas Nunes, Airas Pais, Caldeïrom, Estevão Peres Froiã, Gil Peres Conde, Gomes Garcia, João Vasques de Talaveira, Mem Rodrigues de Briteiros, Mem

¹⁶⁷ Cf. Alan DEYERMOND, 1979; Giuseppe TAVANI, 2002, p. 267; e Ramón MENÉNDEZ PIDAL, 1975, pp. 132-134.

¹⁶⁸ Entre os quais destacamos, naturalmente, a obra de António Resende de OLIVEIRA, 1994.

¹⁶⁹ Carlos ALVAR e José Manuel LÚCIA MEGÍAS, 1996.

¹⁷⁰ A256.

¹⁷¹ Cf. Mercedes BREA, 1996 pp. 141-152. Numa comunicação recente apresentada no XVI Congresso da Asociación Hispánica de Literatura Medieval, que se encontra a aguardar publicação, intitulada “*De quantas cousas eno mundo son* de Pai Gomes Charinho: nova proposta interpretativa”, contestámos esta posição e argumentámos em favor da identificação de Afonso X como o rei a quem o texto era dirigido.

¹⁷² Cf. Vicenç BÉLTRÁN, 1996. O autor já tinha em conta, quando escreveu este estudo, o recente enquadramento cronológico dado por António Resende de OLIVEIRA, 1994, o qual cita.

Rodrigues Tenoiro, Pai Gomes Charinho, Pero Anes Marinho e Rodrigo Anes Redondo. Dentro deste grupo, quatro deles surgem com apenas uma ou duas composições (Caldeïrom, Estevão Peres, Gomes Garcia e Pero Anes Marinho); outros dois possuem uma ligação muito forte com a corte régia portuguesa (Mem Rodrigues Briteiros e Rodrigo Anes Redondo); de outros três sabemos, pelas relações textuais, que o seu período de atividade se desenvolveu predominantemente durante o reinado afonsino (Gil Peres Conde, João Vasques de Talaveira, Mem Rodrigues Tenoiro), sobrando então Airas Nunes, Pai Gomes Charinho e Airas Pais. Tanto Airas Nunes como Airas Pais são, indubitavelmente, trovadores “sanchinos”, no que diz respeito ao arco temporal em que terão composto e ao destaque que tiveram na corte do rei Bravo. Também Pai Gomes Charinho se pode enquadrar neste grupo, visto ter desempenhado um cargo de relevo, o de almirante do mar, e de ter uma composição *d'amigo* na qual a protagonista se regozija com o facto de o seu amigo ter sido destituído desse mesmo cargo¹⁷³. E podemos chamar ainda a atenção para o facto de Gil Peres Conde fazer referência, numa composição de escárnio¹⁷⁴, à coroação do rei em Toledo, cidade onde D. Sancho IV foi coroado, o que implica necessariamente que é a este monarca que o trovador se dirige, visto que o seu pai, Afonso X, foi coroado em Sevilha. De notar, no entanto, que a maior parte da produção satírica deste trovador pode ser enquadrada na corte do rei Sábio.

Tendo em conta as considerações que tomámos relativamente aos autores que Béltran aceita estarem referenciados na corte de Sancho IV, nota-se, então, que apenas poderemos considerar os último quatro abordados enquanto trovadores “sanchinhos”. Mas isso não chega como evidência de que a corte do rei Bravo tenha dado especial atenção à prática trovadoresca. Dos restantes autores, ou nos chegaram muitos poucos textos para podermos considerar que tenham tido uma atividade trovadoresca relevante, ou, então, é pouco provável que essa atividade se tenha desenrolado na corte de Sancho IV, visto serem figuras de destaque ou da corte do rei Sábio ou da portuguesa.

Concluindo, embora cronológica e espacialmente possamos enquadrar alguns trovadores na corte castelhana de Sancho IV, e mesmo tendo em conta a diferença de duração do seu reinado (onze anos) face ao do seu pai (trinta e dois), não existe da parte do rei nenhum sinal de interesse por este fenómeno cultural, nem provas que relacionem

¹⁷³ B838/ V424.

¹⁷⁴ B1532.

estes trovadores com uma corte específica. Aliás, as relações textuais que existem entre aquele que parece ter sido o mais importante trovador da época de Sancho IV, Airas Nunes, e outros trovadores ativos na corte portuguesa de D. Dinis, como é o caso de João Zorro, são denotadoras de um contexto poético fraturante e disperso, herdeiro de um período de vigor, como foi o de Afonso X, mas incapaz de produzir e explorar novas ligações literárias que tivessem qualquer eficácia social naquele momento. Podemos dizer que entre a corte de D. Dinis e a corte de Sancho IV, sem que nesta última, contudo, tenha havido um envolvimento ativo do rei no fenómeno trovadoresco, a poesia em galego-português perdeu o poder social que detinha nos primórdios, transformando-se naquilo a que hoje poderíamos chamar literatura. E, tendo em conta os autores desta reta final, uma literatura de elevada qualidade artística, mas que não sobreviveu à ruína dos seus princípios basilares.

Capítulo III - A poética amorosa galego- portuguesa

São vários os autores que se dedicaram ao estudo da poesia galego-portuguesa desde que os textos começaram a ser editados e publicados entre finais do século XIX e inícios do século XX. Primeiramente foram publicadas as compilações – a da *Ajuda*, publicada pela primeira vez em 1823¹⁷⁵, mas que teve uma verdadeira edição crítica apenas em 1904, por Carolina Michaëlis¹⁷⁶; a da *Vaticana*, cuja edição diplomática foi feita por Ernesto Monaci em 1875¹⁷⁷, surgindo três anos depois uma edição crítica levada a cabo por Teófilo de Braga¹⁷⁸; e a da *Biblioteca Nacional*, anteriormente designada por Colocci-Brancuti, publicada pela primeira vez entre 1949 e 1964 em fascículos na *Revista de Portugal*, com leitura, comentários e glossário de Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado¹⁷⁹. Posteriormente, começaram a ser publicadas edições críticas dos cancioneiros individuais de alguns trovadores, tendência que ainda hoje se mantém¹⁸⁰, bem como várias antologias¹⁸¹. A partir de meados do século XX, começaram a ser feitas edições e estudos de conjunto relativamente aos três grandes géneros: de *amor*, de *amigo* e de *escárnio e maldizer*. No que diz respeito ao primeiro, foi alvo de uma edição crítica com comentários por José Joaquim Nunes em 1932¹⁸², e

¹⁷⁵ Charles Stuart de ROTHESAY, 1823.

¹⁷⁶ *Cancioneiro da Ajuda*. Carter fez posteriormente uma edição diplomática do cancionero: Henry H. CARTER, 1941. Sobre as edições do *Cancioneiro da Ajuda*, ver Ivo CASTRO, 2004.

¹⁷⁷ Ernesto MONACI, 1985. Em 1973, foi feita uma reprodução fac-similada por Luís Filipe Lindley CINTRA, 1973.

¹⁷⁸ Teófilo de BRAGA, 1875.

¹⁷⁹ Elza Paxeco MACHADO e José Pedro MACHADO, 1949-1964. Edição muito pouco rigorosa, sem critérios filológicos consistentes. Em 1982 é lançada uma reprodução fac-similada do códice, *Idem*, 1982.

¹⁸⁰ Por exemplo, Celso CUNHA, 1949 e *Idem*, 1956; Valeria BERTOLUCCI PIZZORUSSO, 1963; Giuliano MACCHI, 1966; Saverio PANUNZIO, 1967; Giovanna MARRONI, 1968; Mario BARBIERI, 1980; José Luís RODRÍGUEZ, 1980; Maria do Carmo Pereira MACHADO, 1981; Pierre BLASCO, 1984; Armando COTARELO VALLEDOR e Enrique MONTEAGUDO ROMERO, 1984; Carlos ALVAR, 1986; Aurora JUARÉZ BLANQUER, 1988; Manuel FERREIRO, 1992; João DIONÍSIO, 1994; Marco PICCAT, 1995; Nuno JÚDICE, 1998; Mariña ARBOR ALDEA, 2001; Carlos Paulo MARTÍNEZ PEREIRO, 2008; Pilar LORENZO GRADÍN, 2008; Pilar LORENZO GRADÍN e Simone MARCENARO, 2010; Juan PAREDES NUÑEZ, 2010.

¹⁸¹ Elsa GONÇALVES e Maria Ana RAMOS, 1983; Vicenç BELTRÁN e Carlos ALVAR, 1985; Natália CORREIA, 1970; Xosé ÁRIAS FREIXEDO, 1993; Vários, *Cantigas do mar de Vigo*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1998; Américo António Lindeza DIOGO, 2008; Lenia Marcia MONGELLI, 2009.

¹⁸² José Joaquim NUNES, 1932.

de um estudo de género de Vivenç Beltran em 1995¹⁸³; quanto às composições de *amigo*, foram também editadas e estudadas por Nunes em 1926¹⁸⁴, em 1998 foi publicado também um estudo sobre o género da autoria de Pilar Lorenzo Gradín e Mercedes Brea¹⁸⁵, e, mais recentemente, Cohen fez também uma edição crítica dos cerca de 500 textos¹⁸⁶; por fim, os cantares escarninhos foram compilados numa edição crítica por Rodrigues Lapa em 1965¹⁸⁷, mais recentemente também por Graça Videira Lopes¹⁸⁸, e em 1995 foi lançado um estudo geral da autoria de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani¹⁸⁹. Este último foi também responsável por um estudo introdutório que visava a contextualização cronológica e cultural da produção poética galego-portuguesa, considerações sobre a tradição manuscrita, e uma análise dos três géneros principais e de alguns géneros menores¹⁹⁰. Em 1996 é publicada na Galiza a monumental edição da *Lírica Profana Galego Portuguesa* por Mercedes Brea¹⁹¹, e, dois anos depois, é disponibilizada na *web* a primeira base de dados da poesia galego-portuguesa, excelente ferramenta de trabalho para aqueles que se dedicam ao seu estudo¹⁹². Em 2011, também em Portugal vemos ser criada uma base de dados sobre as *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, sob a direcção de Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira e Nuno Júdice¹⁹³.

O pano encontra-se, pois, estendido. O panorama atual para o estudo da poesia galego-portuguesa é animador. Para além das edições existentes, as bases de dados têm

¹⁸³ Vicenç BELTRAN, 1995.

¹⁸⁴ José Joaquim NUNES, 1926.

¹⁸⁵ Pilar LORENZO GRADÍN e Mercedes BREA, 1998.

¹⁸⁶ Rip COHEN, 2003.

¹⁸⁷ Manuel Rodrigues LAPA, 1965.

¹⁸⁸ Graça Videira LOPES, 2002.

¹⁸⁹ Giulia LANCIANI e Giuseppe TAVANI, 1995.

¹⁹⁰ Giuseppe TAVANI, 1980; estudo posteriormente traduzido para o galego e publicado como *Idem*, 1986; e para o português na seguinte *Idem*, 1990.

¹⁹¹ *LPGP*.

¹⁹² Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.3.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1998-. Disponível em <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2>.

¹⁹³ Graça Videira LOPES, Manuel Pedro FERREIRA et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011-. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.

imagens com a reprodução total dos manuscritos. Pretendemos trazer aqui, seguindo uma perspectiva diacrónica, uma análise dos textos que incida essencialmente naquilo em que os trovadores ibéricos têm de mais original e diferenciador em relação aos modelos occitânicos. Porque, como já vimos, uma mesma forma de expressão vai necessariamente sofrer alterações e adaptações quando chega a um meio completamente diferente. E só depois de conhecer as especificidades que essa forma de expressão adquiriu em território ibérico será possível verificar como esse meio beneficiou da sua influência.

1. Da euforia occitânica à disforia galego-portuguesa

A poesia occitânica é composta por cerca de 2542 textos de cerca de 350 trovadores, aos quais se acrescentam alguns anónimos, que compuseram, principalmente, durante os séculos XII e XIII em língua d'oc, língua que se manteve relativamente homogênea durante todo o período que durou o fenómeno trovadoresco. Estes textos encontram-se conservados em cerca de 95 cancioneiros, quer eles sejam completos ou fragmentários, mas é possível que também circulassem em folhas soltas ou rolos de pergaminho. É o que nos diz Martin de Riquer na sua introdução à obra *Los Trovadores*¹⁹⁴. Estes dados são suficientes para avaliar a diferente dimensão do fenómeno trovadoresco em Portugal e na Occitânia¹⁹⁵. Por cá o fenómeno durou menos tempo (à volta de 150 anos), teve menos trovadores (temos textos de cerca de 187), o que resultou em menos composições (aproximadamente 1680). Mas a principal diferença reside na quantidade de testemunhos que nos chegaram: aos 95 cancioneiros provençais contrapõem-se apenas 3 galego-portugueses¹⁹⁶. Trata-se, portanto, de uma tradição manuscrita pobre, alinhada, contudo, com a generalidade da tradição manuscrita ibérica, mais concretamente no que diz respeito aos textos líricos¹⁹⁷.

As diferenças não se limitam a estas questões. Tendo em conta os dados avançados por Miranda no que diz respeito às origens sociais dos trovadores occitânicos¹⁹⁸, e sabendo nós, como já vimos nos capítulos anteriores, que a poesia galego-portuguesa nasce num espaço marcadamente aristocrático, sendo adotada a língua vulgar quase como um emblema heráldico pelos elementos marginalizados dessa aristocracia em reestruturação, é natural que os modelos occitânicos não tivessem a mesma eficácia em território ibérico. Havia, assim, um desfasamento entre aquilo que era proposto pelos trovadores transpirenaicos e as aspirações dos autores galego-

¹⁹⁴ Cf. Martin de RIQUER, 2011, pp. 9-102.

¹⁹⁵ E estamos a deixar de lado as composições dos *trouvères* do Norte de França.

¹⁹⁶ Aos quais se acrescentam o *Pergaminho Vindel*, com sete composições de Martim Codax, e o *Pergaminho Sharrer* (que ficou inviável após uma tentativa de restauro), o qual contava com sete composições fragmentárias do rei D. Dinis. Ambos os testemunhos se encontram musicados.

¹⁹⁷ Nas palavras de Gisepppe TAVANI, 1990, p. 64, “estamos perante uma tradição estéril (...) indicativa (...) de uma das características dominantes da literatura ibero-românica dos primeiros séculos, à qual nem sequer escapou a produção poética de um rei, ou seja, o bloqueamento de qualquer tendência para a proliferação das cópias de obras literárias dos séculos XII e XIII, e, em parte, dos séculos XIV e XV”.

¹⁹⁸ Cf. José Carlos MIRANDA, 2005.

portugueses, que se vai notar de maneira muito evidente no tom que marca as composições amorosas: tendencialmente eufórico no caso dos primeiros, marcadamente disfórico no caso dos segundos.

1.1. O modelo occitânico

Os trovadores occitânicos referem-se repetidamente ao *amor* pela mulher como serviço. No entanto, só muito tardiamente a palavra *amor* é utilizada em âmbito profano para designar algo privado, visto que anteriormente se reportava à relação senhor/vassalo¹⁹⁹. A poesia trovadoresca é, então, uma poesia que descende em termos de linguagem da sociedade feudal, pelo que a noção de serviço amoroso está ainda muito ligada ao sentido feudal do termo. Este amor era algo que um determinado homem, geralmente jovem e poeta, sentia por uma mulher entendida como bela, muito embora não seja mencionada a sua idade. No entanto, aquilo que dela é descrito é uma beleza que provém de uma aura, geralmente uma aura de poder. Na transposição dessa situação da poesia para o real, esse poder da mulher advém do facto de ela ser a senhora e o homem o seu vassalo. Os trovadores deixam a ideia de que somente o homem cortês é capaz de amar. A *cortesia* consiste num conjunto de formas de procedimento que estão conformes com o equilíbrio que se pretende que exista na corte. Riquer refere mesmo que:

la *cortezia* es una noción muy concreta, aunque muy amplia, pues supone la perfección moral y social del hombre del feudalismo: lealtad, generosidad, valentía, buena educación, trato elegante, afición a juegos y placeres refinados, etc²⁰⁰.

Mas, para se ser cortês, é necessário saber agir com *mesura*²⁰¹, que é a capacidade de contensão interna para praticar a cortesia, ou seja, a predisposição para o comportamento cortês. Os trovadores elogiam ainda a *largueza*, ou seja, a generosidade que, na sociedade guerreira, é a capacidade dos poderosos de distribuir o dom,

¹⁹⁹ José Carlos MIRANDA, 2005, pp. 123-124.

²⁰⁰ Cf. Martin de RIQUER, 2011, p.85.

²⁰¹ Ver Jacques WETTSTEIN, 1945.

entendido na poesia como a *merce*; o *donar*, conceito diretamente relacionado com o anterior, símbolo de todas as virtudes, e que resume a capacidade de entrega e doação; a *joven*, conceito que não está relacionado com a idade mas sim com a aptidão para receber e estar aberto a tudo que vem do exterior; o *valors*, qualidade intrínseca associada tanto ao homem (a força guerreira), quanto à mulher (geralmente, a beleza); e o *pretz*, que é a objetivação da *valors* em termos de sociedade²⁰².

São, portanto, estes os conceitos que estão na base da construção da linguagem que define a *fin'amors* occitânica. No entanto, apenas se pode falar de *fin'amors* a partir da terceira geração de trovadores. Os primeiros não pareciam ainda seguir qualquer tipo de gramática poética. Guilherme IX, por exemplo, oscila entre composições satíricas bastante obscenas e composições de amor mais contidas, mas que cantam um amor que visa a consumação. Embora dedique canções a uma dona facilmente identificável, o conde de Poitiers é também conhecido por cantar o amor pelo amor, isto é, a *joi d'amour*. Nas palavras de Pierre Belperron, “la joie qu’il célèbre est variable en conception, jusqu’à ce qu’elle aboutisse au concept élémentaire qui sera l’origine de l’amour courtois”²⁰³. Por seu lado, Marcabré, trovador de origem bem mais modesta que o seu antecessor, mas que marca um progresso considerável em relação a este²⁰⁴, reprovava o *amour faux*, isto é, o amor sensual, contrapondo-o ao *amour vrai*, aquele que é vivido de forma mesurada e contida. Deste modo, a *joi d'amour* substitui a satisfação do desejo, tão ansiada por Guilherme IX. Já Jaufré Rudel assume-se enquanto verdadeiro defensor do *amour vrai*, criando um mundo no qual só existe a senhora, que se encontra longe e inacessível. Trata-se do *amor de lonh*, que não é, contudo, um amor casto, visto que o autor exprime o desejo de concretização.

A partir da segunda metade do século XII, a gramática amorosa da *fin'amors* parece começar a desenhar-se quando começa a haver, nas palavras de Miranda, uma

convergência em torno de uma ideologia amorosa que obterá seguidamente um inegável consenso e se cristalizará na imagem legada à posteridade pela poesia occitânica²⁰⁵.

²⁰² Sobre estas designações ver Erich KÖHLER, 1976, pp. 39-79 e pp. 233-256, bem como o já citado José Carlos MIRANDA, 2005.

²⁰³ Cf. Pierre BELPERRON, 1948, p. 50.

²⁰⁴ Nomeadamente no que diz respeito à rima, mais refinada, e à estrutura versificatória, mais variável.

²⁰⁵ Cf. Ibidem, p.

A crítica tem sido unânime em apontar Bernart de Ventadorn como trovador mais exemplar no que diz respeito à consolidação das principais linhas orientadoras dessa gramática. Pierre Belperron diz mesmo que, embora não se trate de um dos primeiros trovadores, é considerado um precursor, de tal modo é inovadora a sua poesia. Na verdade, os textos de Ventadorn têm todos os ingredientes que costumamos reconhecer na poesia trovadoresca amorosa: a *domna*, esposa do senhor, mulher socialmente superior e normalmente inalcançável, a quem o trovador presta o seu serviço, transportando para o plano amoroso as relações reais de dependência feudal entre vassalo e suserano; o mensageiro, cúmplice da relação amorosa; o *gilós*, marido ciumento que completa o triângulo amoroso; e os *lauzengiers*, invejosos e maledicentes, que ameaçam expor publicamente a relação entre o trovador e a *domna*. As composições iniciam-se, regra geral, com um prelúdio primaveril no qual os elementos da natureza participam na *joi*²⁰⁶ do trovador, como se pode ver na primeira estrofe desta paradigmática composição:

Can par la flors josta·l vert folh
E vei lo tems clar e sere
e·l doutz chans dels auzels pel brolh
m'adousa lo cor e·m reve,
pos l'auzel chanton a lor for,
eu, c'ai mais de joi en mo cor,
dei be cantar, pois tuih li mei jornal
son joi e chan, qu'eu no pes de ren al.²⁰⁷

A *joi d'amor* apenas se pode sentir quando o amor é verdadeiro e vem diretamente do coração, e é esse amor que eleva socialmente o trovador:

²⁰⁶ Este é um termo cujo significado tem suscitado um verdadeiro debate, sem grande conformidade. Para Köhler é um elemento que harmoniza a dialética amor casto/amor sensual, cf. Erich KÖHLER, 1976, pp. 101-138, em especial a p. 106; Pierre Beperrón considera que a *joi* é o amor pelo amor, cf. Pierre BELPERRON, 1948, p. 50; nas palavras de Marrou “c’est essentiellement un état de l’âme humaine; on y a vu aussi une sorte de transposition profane de la théologie augustinienne de la grâce: la Joie serait à l’amour ce que la grâce est à la charité surnaturelle. Disons en termes savants que le *Joi* est un *habitus* principe d’actes méritoires.”, cf. Henri-Irénée MARROU, 1971, p. 160; Frappier, por sua vez, considera a *joi* uma exaltação interior, um estado de espírito que eleva o homem acima de si mesmo, aparecendo nos textos para referir-se à natureza primaveril, à presença da dama ou à entrega amorosa. Cf. Jean FRAPPIER, 1973.

²⁰⁷ “Quando aparece a flor perto da verde folhagem/ e vejo o tempo claro e sereno/ e o doce canto dos pássaros pelo bosque/ me adoça e me reanima o coração,/ pois os pássaros cantam da sua maneira,/ eu, que tenho mais alegria no meu coração,/ devo cantar, pois todas as minhas jornadas/ são alegria e canto, porque eu não penso em mais nada”. A tradução desta estrofe para português (bem como das que se seguem) foi feita a partir da tradução para castelhano disponível em Martin de RIQUER, 2011, p. 415.

Chantars no pot gaire valer
 si d'ins dal cor no mou lo chans;
 ni chans no pot dal cor mover,
 si no es fin'amors coraus.
 Per soe s mos chantars cabaús
 qu'en joi d'amor ai et enten
 la boch'e ls olhs e l cor e l sem.
 (...)
 Bel'e conhd', ab cors covinen,
 m'a faih ric ome de nien.²⁰⁸

O sujeito poético dedica à senhora um amor unilateral e não correspondido, amor esse que deve ser discreto, protegendo a identidade da dona²⁰⁹, utilizando, quando necessário, um *senhal*, exigindo a recompensa pelo serviço prestado, a *merce*, pela qual aguarda pacientemente. Ao ver que as suas exigências não são atendidas, sofre penas de amor, aspeto verdadeiramente inovador relativamente aos autores precedentes, que, no entanto, aprecia e não o demove de prestar o seu serviço:

En cossirer et en esmai
 sui d'un'amor que m lass'e m te,
 que tan no vau ni sai ni lai
 qu'ilh ades no m tenh'en so fre
 c'aras m'a dat cor e talen
 qu'eu enqueses, si podia,
 tal que, si l reis l'enqueria
 auria faih gran ardimen.²¹⁰

Na verdade, o amor cortês pressupõe uma predisposição para o sofrimento. Como refere Belperron, o sujeito poético masculino “trouve dans sa peine et dans la cruauté de

²⁰⁸ “Pouco pode valer o cantar,/ se o canto não surge de dentro do coração;/ e o canto não pode surgir do coração,/ se nele não há um cordial fin'amors./ Por isso o meu cantar é perfeito/ porque tenho e emprego no gozo de amor/ a boca, os olhos, o coração e o juízo. (...)/ Bela, formosa e de corpo agradável,/ do nada me fez rico-homem”. Cf. *Idem*, p. 369-371.

²⁰⁹ Devido ao facto de esta ser casada. Como refere Riquer, “Esta notable característica es, en parte, consecuencia del concepto de amor feudal. Del mismo modo que la doncella no tiene personalidad jurídica, desde em momento que no posee propiedades ni vassalos, la casada, por el mero hecho de serlo, es *señora* (*domina*, *domna*), y por tanto es capaz de dominio y señorío.”. Cf. *Ibidem*, p. 93.

²¹⁰ “Estou em coita e em desmaio/ por um amor que me prende e me retém,/ de tal modo que não posso ir por aqui nem por ali/ sem que me sujeite ao seu freio;/ mas agora deu-me ânimo e desejo/ para que solicite, se puder,/ o que, se o rei o solicitasse,/ teria mostrado grande ousadia.” Cf. *Ibidem*, p. 366.

sa dame une jouissance supérieure, qui ne peut être ressentie par l'âme vulgaire d'un vilain"²¹¹. Por fim, o ciúme é condenado e o adultério consentido²¹²:

Mas, si·l gelos vos bat de for,
Gardatz qu'el no vos bat'al cor.
Si·us fai enoi, e vos lui atretal,
E já ab vos no ganh be per mal!²¹³

Dito isto, e sabendo nós que Ventadorn tinha uma origem humilde, é fácil chegar à conclusão de que o ideal amoroso que o trovador occitânico deixou evidente nos seus textos é, na realidade, um ideal de comportamento assente no serviço prestado com contenção e com medida, através do qual o homem poderia atingir um nível de refinamento que lhe conferisse prestígio social e uma nobreza capaz de competir com a nobreza de sangue dos grupos aristocráticos, aos quais aspirava chegar. No limite, a *fin'amors*²¹⁴ é dedicada não à dona, mas ao senhor. A solicitação da recompensa representa, assim, a reclamação do *donar*, e o ritual vassálico em que o senhor expõe e partilha a sua mulher com o seu séquito reproduz aquele em que as mesmas personagens dividem os saques. Em conclusão, e nas palavras de Miranda,

Levando aos limites o princípio da dádiva e da partilha que idealmente caracteriza a organização senhorial do mundo humano, a *fin'amors* funde amor vassálico e erotismo²¹⁵.

Se Ventadorn se afigura como um modelo de trovador cuja produção poética gira sempre à volta do amor, fazendo uso de todos os temas conhecidos e recorrentes na poesia provençal, ele não é, contudo, estilisticamente rebuscado, muito pelo contrário. No seu contraponto encontramos um poeta que terá sido seu contemporâneo, Arnaut

²¹¹ Cf. Pierre BELPERRON, 1948, p.169.

²¹² Köhler refere que “Anzi è ovvio che una società che fonda à sua formazione spirituale e morale su di un rapporto particolare tra l'uomo e la donna, volto ad ottenere l'onore e il perfezionamento reciproco, non possa vedere nella gelosia che un elemento di disturbo.”. Cf. Erich KÖHLER, 1976, p. 113.

²¹³ “Mas se o ciumento vos sacode por fora,/ guardardes-vos para que ele não vos sacuda o coração./ Se vos incomoda, fazedes-lhe outro tanto, / Mas que nunca ganhe convosco bem por mal.”. Cf. Martin de RIQUER, 2011, p. 417.

²¹⁴ O amor na sociedade feudal representava os laços de solidariedade que uniam senhores e vassalos. Era, portanto, um amor entre homens. Sobre o assunto ver António Resende de OLIVEIRA, 2005, pp. 45-61 e José Carlos MIRANDA, 2005, pp. 123-124.

²¹⁵ Cf. *Idem*, p. 148.

Daniel, que privilegiava os artifícios retóricos em detrimento da veracidade sentimental. É, pois, segundo Riquer, o poeta mais representativo do chamado *trobar ric*²¹⁶, inicialmente utilizado por Raimbaut d'Aurenga e aperfeiçoado por Giraut de Bornelh; e que se opõe ao *trobar leu*²¹⁷ de Ventadorn. A originalidade desta forma de expressão reside no facto de se abandonar a agudeza conceptual do *trobar clus*²¹⁸ em favor de uma engenhosidade artesanal, mantendo, no entanto uma certa dose de hermetismo. Daniel chega mesmo a comparar a criação poética com o trabalho artesanal:

En cest sonet coind'e leri
facu motz e capuig e doli,
e serant verai e cert
quan n'aurai passat la lima²¹⁹

A ideia de que nada mais haveria para se fazer depois de Ventadorn é, pois, colocada de parte. Desde as considerações metaliterárias de Giraut de Bornelh²²⁰, às canções de guerra de Bertran de Born²²¹, e ao carácter essencialmente musical de

²¹⁶ Forma de expressão que se caracterizava pela engenhosidade compositória, lançando mão de vários artifícios literários como a rima cara, metonímias, anáforas, aliterações, imagens ornamentais, etc.. Segundo Riquer, Arnaut Daniel foi o mais notável dos trovadores a fazer uso deste estilo: “En Arnaut se superan los intentos anteriores, se eleva a notable altura del poder de la palabra, se construye un válido y original mundo poético y se logra, en una lírica que tan estrecha tiene la temática y en la que da la sensación de que ya se há dicho todo lo que permiten las situaciones del llamado amor cortés, hablar de un modo extraordinariamente nuevo.”. Cf. Martin de RIQUER, 2011, p. 607.

²¹⁷ Estilo que se caracterizava por uma expressão simples, fácil e acessível, destituída de artificialismos retóricos.

²¹⁸ Estilo cronologicamente anterior ao *trobar ric*, que se identificava pelo uso de fórmulas enigmáticas e conceitos obscuros. Teve em Marcabru, Peire d'Alvernha e Raimbaud d'Orange alguns dos seus mais exemplares cultores.

²¹⁹ “Nesta melodia graciosa e alegre/ faço palavras e as limo e debasto,/ e serão verdadeiras e certas/ quando tiver passado a lima”, cf. *Idem*, p. 628.

²²⁰ Bornelh tem uma obsessão pela questão do estilo, tecendo considerações em relação a isso em vários dos seus textos. Por exemplo, demonstra uma vontade em escrever composições menos obscuras do que é habitual, admitindo, porém, que não consegue fazê-lo: “Aital chansoneta plana/ que mos filhols entendes/ e chascus s'i deportes/ fera, si far la saubes;/ mas no i posc esdevenir,/ que d'altres consir/ on m'aten mais”. Tradução: “Uma cançãozita tão simples/ que o meu afilhado entendesse/ e com que todo o mundo se deliciassem/ faria, se soubesse fazê-la;/ mas não o consigo fazer/ porque me preocupam outras coisas/ que me interessam mais.”. Cf. *Ibidem*, p. 468.

²²¹ Num dos seus sirventeses, Born desenha um impressionante quadro dos efeitos da guerra sobre as terras: “Tot jorn contendi e-m baralh/ m'escrim e-m defen e-m tartalh,/ e-m fon hom ma terra e la m'art/ e-m fai de mos arbres eissart/ e mescla-l gra ab la palha,/ e non ai ardit no coart/ enemig qu'er no m'assalha.”. Tradução: “Todos os dias luto e me pelejo,/ combato, defendo-me e revolto-me,/ devasta-se-me e incendeia-se a terra/ e as minhas árvores são abatidas/ mistura-se o grão com a palha/ e não valeroso ou covarde/ inimigo que agora não me ataque”. Cf. *Ibidem*, p. 681.

algumas composições de Raimbaut de Vaqueiras²²², muito se inovou depois dele, o que não lhe retira, ainda assim, o seu carácter paradigmático.

1.2. A adaptação da primeira geração galego-portuguesa

Não é nossa intenção fazer um estudo genérico sobre as composições amorosas, dando conta dos temas e motivos mais importantes, ou do estilo que é privilegiado para arquitetar os textos. Estudos desses já existem e foram mencionados no final do capítulo introdutório a esta secção²²³. Neste momento, dado existir uma maior consistência dos dados cronológicos relativos aos trovadores do que há cerca de vinte anos, pretendemos analisar de que forma a linguagem trovadoresca galego-portuguesa foi sendo construída, privilegiando, como é natural, os autores das duas primeiras gerações, a quem se deve, como se sabe, a construção dessa linguagem distintiva, sem descurar o estudo de como os trovadores posteriores a receberam e a foram aplicando de acordo com a sua realidade social.

Não há qualquer dúvida em relação às origens da poesia lírica galego-portuguesa, pelo menos no que diz respeito às composições *d'amor*. Contudo, quando se compuseram os primeiros textos em galego-português, já a poesia occitânica se encontrava em declínio²²⁴. Por isso, e também pelo facto atrás mencionado de se tratar de duas realidades sociologicamente diferentes, o modelo provençal sofreu, naturalmente, algumas adaptações. Vejamos como elas se processaram.

1.2.1. O viço, a coita e o abandono do serviço

Das diferenças que encontramos entre os modelos occitânicos e os textos em galego-português, o primeiro aspeto a saltar à vista é a economia textual dos segundos.

²²² Ver, por exemplo, a “Kalenda Maia”, in *Ibidem*, pp. 834-839.

²²³ Ver introdução ao capítulo III.

²²⁴ Entre os motivos desse declínio, contam-se as Cruzadas contra os Cátaros em 1209 e 1249 e a Instalação da Inquisição. Além disso, a produção de outros modelos literários, como o romance arturiano, levou a que a prática trovadoresca fosse entrando em desuso e acabasse por ser abandonada. Cf. Jean Marie D’HEUR, 1973, p. 68.

De facto, enquanto os textos occitânicos costumam ter entre cinco e nove estrofes, às vezes mais, os galego-portugueses ficam-se, por norma, pelas três ou quatro. Além disso, no primeiro caso, na primeira ou primeiras estrofes é feito, habitualmente, um preâmbulo no qual se descreve a estação primaveril, ou outra que nela se transforma por ação do amor que o sujeito poético sente, o que não acontece na generalidade das composições galego-portuguesas²²⁵. Tal pode ficar a dever-se ao facto de o tom eufórico das primeiras, mesmo quando acompanhadas de algum sofrimento por parte do sujeito poético, ser substituído, nas segundas, por uma forma de expressão disfórica e melancólica. Na verdade, a *joi* occitânica de que falámos no capítulo anterior não encontra equivalente entre os nossos trovadores²²⁶. Mas essa é uma linguagem muito própria que foi sendo construída ao longo do tempo. Se olharmos para os trovadores da “primeira geração” que nos deixaram *cantares d’amor*, portanto, aqueles que fazem parte de um segundo núcleo, identificado por Miranda, que terá surgido mais a Ocidente²²⁷, verificamos que se encontravam ainda afastados dos modelos canónicos posteriores que irão definir a “escola” trovadoresca galego-portuguesa, presentes na “segunda geração”, e mais próximos dos modelos occitânicos. Nos dois primeiros, Airas Moniz d’Asme²²⁸ e Diego Moniz²²⁹, nota-se uma preocupação relativamente à definição de *mesura*.

²²⁵ Acontece episodicamente. Ver, por exemplo, os textos de Airas Nunes.

²²⁶ Ver nota anterior.

²²⁷ O primeiro é o núcleo Paiva-Cameros; o segundo, de que agora falamos, mais difuso, estará encabeçado por Airas Moniz e contará com figuras como Pero Pais Bazoco e Osoir’Anes. Cf. José Carlos MIRANDA, 2004a, p. 51.

²²⁸ Trovador que terá pertencido à fase inicial do fenómeno trovadoresco, tal como parece confirmar a sua colocação no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (é o primeiro). Ao contrário do que pensava D. Carolina Michaëlis, terá nacionalidade galega. Oliveira identifica-o com o escudeiro “Arias Nuni de Asma”, que surge num documento de 1224 testemunhando um testamento de um galego de nome Pero Fernandes. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 316-317. Mais recentemente, Souto Cabo contestou esta identificação, referindo que se trata antes do cavaleiro Airas Moniz de Asma que detinha em 1219 a tenência do castelo de Alva, Ourense, o mesmo cujo testamento de 1230 se conserva na documentação do mosteiro de Oseira. Cf. José António SOUTO CABO, 2012, p. 138. Esta identificação vai de encontro à designação de “cavaleiro” que o trovador atribui a si mesmo na tenção “Mia senhor, vin-vus rogar” (B7). Seja como for, estas datações tornam improvável que se trate do mesmo Airas Moniz que beneficiou do repartimento de Sevilha que aponta Vivenç BELTRÁN, 1989b. Esta identificação que Beltrán faz é igualmente aceite por Brea, que situa o período de atividade do trovador entre 1251 e 1260, datas que são incompatíveis quer com a identificação proposta por Oliveira, quer por aquela avançada por Souto Cabo. Cf. *LPGP*, vol. I, p. 117.

²²⁹ Tal como o anterior, fará também parte da primeira geração de trovadores, visto que surge em segundo lugar em *B*. O facto de se encontrar logo depois de Airas Moniz em *B* e de o seu nome ser invulgar em Portugal, leva Oliveira a aceitar a hipótese avançada por Michaëlis de que se trata de um irmão deste, sendo, portanto galego. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 326-327 e *CA*, vol. II, p.526.

A tenção “Mia senhor, vin-vus rogar”²³⁰ de Airas Moniz, aproxima-se a vários níveis de uma outra tenção de Raimbaut de Vaqueiras – “Domna, tant’vos ai preiada”²³¹ –, conforme refere Miranda²³². Trata-se, em ambos os casos, de tenções fingidas, visto que a forma enunciativa serve apenas de artifício retórico. Vejamos o *cantar* do trovador galego:

Mia senhor, vin-vus rogar
por Deus que ar pensedes
de mi, que en tan gran vagar
trouxestes e tragedes.
E cuido-m’ eu avergonhar!
Se vus prouguer, devedes
oj’a mia barba a onrar,
que sempr’ onrada sol andar
E vos nom mi-a viltedes!”

“Cavaleiro, já aviltar
nunca m’ a oïredes,
mais leixemos ja ela estar
ed esso que dizedes.

.....
.....

Sol non penso de vus amar;
nen pensasei, a meu cuidar;
mais d’esto que veedes”

“Mia senhor, eu vus direi
de mi como façades;
O por que vus sempr’ amei,
per ren non mi-o tenhades;
e sempre vus servirei
se m’oj’ avergonhades.
Fazede como sabor ei,
e dade mal, e ir-m’-ei,
e non me detenhades!”

“Cavaleiro, non o darei;
pero, se vus queixades,
mui ben vus conselharei:
“Ide-vus, que tardades.”
Ca, ¿por quê vus deterrei

²³⁰ B7. Seguiremos sempre, salvo indicação em contrário, a edição da *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB), versión 2.3.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, disponível em: <http://www.cirp.es/>, a cargo da equipa de Mercedes BREA. Optamos pela base de dados e não pela edição impressa da *LPGP*, porque a primeira já foi alvo de atualizações.

²³¹ Cf. Martin de RIQUER, 2011, pp. 816-819.

²³² Cf. José Carlos MIRANDA, 2004a, pp. 83-90.

u ren non adubades?
Pero desejos averei
de vos, e endurar-mi-os ei
ata quando ar venhades.”

“Mia senhor, a meu saber,
mais aposto seeria
quererdes por min fazer
como eu por vos faria;
ca eu por tanto d’aver
nunca vus deterria;
mais non poss’ eu dona veer
que assi and’ a meu prazer
como lh’ eu andaria.”

Nesta composição, um cavaleiro (*jujar* em Vaqueiras), cansado de servir sem obter recompensa, solicita-a à *mia senhor* (*domna* em Vaqueiras), a qual esta nega. Esta negação é feita em termos muito semelhantes: à reiteração de “mal/mala” no texto do trovador occitânico, surge no do trovador galego a expressão *dade mal*, completamente invulgar na poesia galego-portuguesa, mas que Miranda julga ser equivalente ao posterior e mais comum *fazer mal*. Ao mesmo tempo, esta negação assume contornos diferentes nos dois trovadores:

à total recusa da genovesa, contrapõe-se, na dama peninsular, a delimitação de um campo estreito do amor, que exige ao homem a contenção e a submissão, sem grande margem para que se insinue qualquer expectativa mais eufórica²³³.

A mesma ideia, mas agora colocada na boca do sujeito poético, transparece no único texto completo que nos chegou de Diego Moniz, “Deus! que pouco sabia”:

Deus! que pouco que sabia
eu, en qual viço vivia,
quand' era con mia senhor,
e que muito me queixava
d' ela porque non pensava
de min e non gradezia
a Deus qual ben me fazia
en sol me deixar veer
o seu mui bon parecer!

Mais en gran sandez andava
eu, quando me non pagava
de con tal senhor viver,
e que melhor ben querria!

²³³ *Idem*, p. 89.

E m' end' ora pagaria!
Mais esto a min que mi-o dava,
este ben, que non m' entrava?
Non ouvess' oj' eu melhor,
e ouvess' eu tal sabor!

Mais logo m' ar mataria
un cor, que ei, de folia
mui comprido e d' amor,
que per poucas m' ar matava!
Quand' eu mia senhor catava,
en tal coita me metia
que conselho non sabia
eu de min, como fazer
por d' ela mais ben aver!

Mais, se eu nunca cobrava
o viç' en que ant' estava,
saber-lh' ia ben sofrer
seu amor! e nembrar-m' ia
que eu viver non podia,
quando ela alhur morava:
tan muito a desejava!
Mais eu con este pavor
seria bon sofredor!²³⁴

Aqui, o sujeito poético estabelece uma oposição entre o passado, que era de *viço*, muito embora na altura não fosse sentido como tal, e o presente, de sofrimento. O motivo é o facto de não se ter contentado em contemplar o *bon parecer* da dona e a partilhar o seu espaço – a referência ao *alhur* representa mesmo essa necessidade de estar no mesmo espaço da *senhor* e o temor que se sente com a possibilidade da ausência –, exigindo, interpretamos nós, uma recompensa pelo serviço prestado: o *ben aver*. Assim, se o sujeito poético tivesse tido uma atitude de aceitação em relação à *coita* do passado e de renúncia às suas pretensões teria evitado o sofrimento presente. Essa atitude, que no fundo é a mesma forma de estar perante o amor que a dona da tenção de Airas Moniz havia já exigido, isto é, a *mesura*, permitiria ao sujeito poético viver o *viço*, que, tal como refere José Carlos Miranda, “só tem paralelo na linguagem da *joi occitânica*”²³⁵. Segundo o mesmo autor, o facto de a mulher surgir representada de forma imaterial, sendo feita referência apenas ao seu *bon parecer*, privilegiando-se a

²³⁴ B8.

²³⁵ Cf. José Carlos MIRANDA, 2004a, p. 94.

representação do espaço – de presença e de ausência –, vem mostrar que o verdadeiro objeto de desejo é não ela, mas o lugar que ela define. Esta conceção do amor terá fortuna entre os trovadores da segunda geração, aqueles que irão ser responsáveis pela definição da escola poética galego-portuguesa. Mas Diego Moniz apresenta, apesar disso, uma noção de *mesura* que se aproxima daquela que os trovadores occitânicos apresentavam nos seus textos: uma apologia da contenção que conduz à *joi*, ou ao *viço*, no caso do trovador galego.

A estes dois junta-se um último trovador de amor, que se pode situar entre a primeira e a segunda gerações, e que, tal como os anteriores, lança sementes para o estabelecimento da linguagem de amor que vai definir a escola trovadoresca galego-portuguesa, mantendo ainda uma proximidade aos modelos occitânicos, mas construindo uma linguagem muito própria que vai funcionar como marca pessoal e irrepetível dentro dos cancioneiros galego-portugueses. Falo de Osoir'Anes²³⁶. Os seus textos, todos de amor, podem, segundo Miranda, organizar-se na sua maioria na forma de um ciclo narrativo. Na primeira composição, “Min pres forçadament' Amor”²³⁷, que serve de *incipit* e na qual se faz o panegírico da dama, solicita-se o retorno do favor e

²³⁶ Osoir'Anes foi identificado por López Ferreiro como o cónego da Catedral de Santiago de Compostela, filho de João Froiaz Marinho, que o menciona no seu testamento de 1220. Cf. Antonio LÓPEZ FERREIRO, 1902, pp. 372-373. Para Cotarelo, o facto de ter estudado em França justifica o carácter inovador das suas composições. Refere ainda que o trovador galego é irmão de Pero Anes Marinho e Martim Anes Marinho, ambos referidos, também nesse testamento. Cf. Armando COTARELO-VALLEDOR, 1933. No entanto, Pero Anes é identificado na rubrica da sua única composição conservada como filho de João Rodrigues de Valadares, levando Oliveira a concluir que este não seria a mesma personagem mencionada no testamento de João Froiaz, mas outra que terá desenvolvido a sua atividade nos finais do século XIII. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 407-408. Mais recentemente, Monteagudo e Souto Cabo defenderam que este Osoir'Anes tratar-se-ia não do cónego de Santiago, mas sim de um cavaleiro documentado em 1217 em Santiago de Compostela, filho de João Airas da Nóvoa e de Urraca Fernandes de Trava, tendo vivido entre 1160 e 1220. Cf. Henrique MONTEAGUDO, 2008 e José António SOUTO CABO, 2012a, pp. 81-87. Esta tese, contudo, colide com o posicionamento do autor na *Tavola Collociana* e no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, do qual se depreende que tenha exercido atividade posteriormente a Airas Moniz e a Diego Moniz. O argumento de que o seu apelido linhagístico “Marinho” não é indicado nem nos cancioneiros nem no índice de Colocci, quando esse mesmo apelido é mencionado noutros membros da mesma família, é igualmente insatisfatório na medida em que acontece exatamente o mesmo para o caso dos irmãos Airas Moniz d'Asme e Diego Moniz (relação familiar aceite pelo próprio Souto Cabo), surgindo o primeiro com indicação do apelido, e o segundo não. Além disso, a reconhecida proximidade aos trovadores occitânicos teria uma explicação lógica num contexto de contacto direto e prolongado com esta escola, o que pode ter acontecido aquando da sua estadia em Paris, onde estudou, ou na corte do senhor dos Cameros. Cf. Giuseppe TAVANI, 1990, pp. 309-310. Por fim, o surgimento de uma figura feminina “en cabelos dizend'un son” na composição “Cuidei eu de meu coração” (B39bis), figura essa que nos conduz imageticamente à personagem da fada-sereia, conforme tão bem interpreta José Carlos MIRANDA, 2004a, pp. 109-114, leva a que a identificação de Osoir'Anes com o cónego de Santiago faça sentido, na medida em que a sereia fazia parte da lenda e da heráldica da família dos Marinhos.

²³⁷ B37.

lamenta-se a sua não retribuição; na segunda, “Sazon é já de me partir”²³⁸, surge o tema do abandono do serviço amoroso, mas ainda não há *change*, embora se faça adivinhar pela presença da figura da vizinha; no texto seguinte, “Eu, que nova senhor filhei”²³⁹, surge, então, o motivo da *change*, a troca de *senhor*, pelo que se concretiza o desejo expresso na composição anterior; no *cantar* “Cuidei eu de meu coraçõ”²⁴⁰ estamos já perante o motivo da nova senhor (a mulher cantante); e, por fim, na quinta composição, “E por quê me desamades”²⁴¹, a mais longa de todas, volta o motivo do sofrimento amoroso devido à impossibilidade de obter para si a mulher objeto de desejo, mas desta vez num tom mais sombrio. A dor sentida pelo sujeito poético leva ao afastamento e solidão, nos quais a noite assume um papel principal²⁴².

Neste conjunto das suas oito composições (duas das quais fragmentárias), é frequente vermos, conforme nota Miranda, a apropriação de um conjunto de temas e motivos muito próprios da poesia occitânica. São vários os autores²⁴³ que notam proximidades entre Osoir’Anes e alguns trovadores do sul de França, como por exemplo Peire Vidal, Uc de Saint Circ e mesmo Bernart de Ventadorn. Contudo, por vezes essa apropriação é feita de forma subversiva. Atentemos no texto B40:

E por que me desamades,
a m[e]lhor das que eu sei?
Cuid' eu rem i non gãades
eno mal que por vós ei!
Pola ira em que mi andades,
tam graves dias levei:
Dereit' ei,
que da ren que mais amei,
d' aquela me segurades:

De vós, e certas, sabiades
aver amor non desegei;
e se vós end' al cuidades,
ben leu tort' en prenderei.

²³⁸ B38.

²³⁹ B39.

²⁴⁰ B39bis.

²⁴¹ B40.

²⁴² Ver notas de Miranda sobre correspondência com o *Cântico dos Cânticos*. Cf. José Carlos MIRANDA, 2004a, pp. 118-120.

²⁴³ Cf. Paolo CANETTIERI e Carlo PULSONI, 1995; José Carlos MIRANDA, 2003; *Idem*, 2004a, pp ; Rip COHEN, 2010.

E, por Deus, non-no façades,
ca por vós me perderei.
Conort' ei,
en que pouco durarei,
se mais de min non pensades!

De muitos som perguntado
de que ei este pensar,
e a min pesa aficado
de que me vai demandar.
Ei log' a buscar sem grado,
razon por me lhe salvar,
e a guardar
m' ei d' eles a ra[n]curar,
e andar i come nembrado.

Ali me vai gran cuidado,
depois que me vou deitar;
pero soom mais folgado,
que lhi non ei de falar.
Jasco deles alongado
que me non ouçam queixar.
Tal amar
podedes mui ben jurar
que nunca foi d' omen nado.

Õa rem vus juraria,
e deve-de-lo creer,
que jamais non amaria,
se desta posso viver,
quando vós, que bem queria,
tam sem razon fui perder.
Que prazer
avedes de me tolher
meu corpo, que vos servia?

Ca me non regeberia
aquele que me fez naçer,
nen eu non vos poderia
atal coita padeçer,
ca per rem non poderia,
pois me deit,' adormecer.
E entender
no vosso bon parecer

a valer me deveria²⁴⁴.

Na análise que faz ao poema, Miranda destaca, para além de uma linguagem muito provençalizante (*leu, rancura*, termo usado de forma comum por Ventadorn,

²⁴⁴ Visto que a edição de Brea apresentava uma leitura conjectural dos três últimos versos, seguimos a edição de José Carlos MIRANDA, 2004a, pp. 158-160.

Peire Vidal e Uc de Sant Circ, mas que no universo da poesia galego-portuguesa surge apenas nos textos do trovador galego; e *conort*, utilizado no contexto da linguagem amorosa), o facto de aqui comparecerem vários dos motivos que são frequentes na poesia occitânica, nomeadamente nos textos de Ventadorn. São eles: a *ira* da dona, que não é a mesma da dos textos do trovador occitânico, visto que neles é uma emoção que encontra um equilíbrio na expectativa da *joi*, e em Osoir'Anes é um sentimento desmesurado; os *lauzangiers*, que o questionam sobre o seu estado de ânimo (“De muitos son preguntado/ de que ei este pensar?”); e o tópico da noite e do leito, que surge também em Ventadorn. Contudo, embora se trate de motivos herdados da poesia provençal, não é comum que eles surjam agrupados no mesmo texto e sem contraponto positivo, visto que a poesia provençal polariza muito bem a vivência sentimental do sujeito poético, deixando sempre espaço à esperança da *joi*.

Ao reunir desta forma todos estes tópicos negativos, Osoir'Anes hiperboliza o sofrimento do sujeito poético, concebendo um universo disfórico no qual a noite cria o cenário que o faz desejar a morte. No entanto, daquilo que conseguimos compreender da última estrofe, bastante obscura, a morte não parece ser uma solução que agrade ao trovador, visto que lhe retiraria a possibilidade de pensar na dona ao adormecer:

nen eu non vos poderia
atal coita padeçer,
ca per rem non poderia,
pois me deit,' adormecer.
E entender
no vosso bon parecer

. Nem o abandono do serviço amoroso expresso na composição “Sazon é já de me partir”, nem sequer a morte, abordada neste cantar agora analisado, são soluções para o cativo amoroso em que o sujeito poético se encontra. No primeiro caso, porque o serviço se apresenta como algo a que ele não consegue escapar, sendo, portanto, inevitável cair em novo cativo amoroso (representado pela irresistível figura da fada-sereia em *Cuidei eu de meu coração*); no segundo, porque a morte não é encarada como um descanso definitivo, mas sim como um estado de eterno suplício:

Ca me non receberia
aquele que me fez naçer.

Por esse motivo, a única solução viável é continuar a viver, pois pensar na dona, mesmo que afastado dela (*tolher o corpo*), é um mal menor comparado com a perspectiva da morte. A hiperbolização do sofrimento masculino chega, então, ao ponto de negação da morte como possibilidade libertadora. O motivo da *prisão* está, então, no centro desta composição em particular e da produção poética de Osoir'Anes em geral

Como se pode ver, embora conceptualmente muito próxima dos modelos occitânicos, a poesia de Osoir'Anes adquiriu um tom acentuadamente disfórico, opondo-se, assim, à expectativa da felicidade que ainda sobrevivia em Diego Moniz. Expressões como “eno mundo vivendo vou/ ca nunca pùdi aver sabor” (B37), “e cuido ca me quer matar// E pois me assi desamparar/ ùa senhor foi” (B39bis), “mal dia non morri entom” (B39bis), “pouco durarei/ se mais de min non pensades” (B40), entre outras, são comuns e sintomáticas de um amante que não encontra mais nenhum sentido no mundo senão cantar o seu amor pela amada, mesmo que isso signifique cantar a sua própria *coita*, que torna hiperbólica e única. Este tom acentuadamente disfórico será talvez a marca principal da poesia amorosa galego-portuguesa. Ao mesmo tempo, o trovador galego consolidou alguns motivos que surgiam já, alguns deles, nos textos de Airas e Diego Moniz, como é o caso da poética erotizante da expressão *pensar de*, posta em evidência por Miranda²⁴⁵, uma terminologia inédita em contexto poético galego-português.

1.2.2. O novo modelo de solicitação da dona

Se a *mesura* era, para os occitânicos, a apologia da contenção, e se esse termo foi adquirindo, pouco a pouco, um sentido diferente, quase oposto, de exigência de retribuição compatível com o serviço, na poesia galego-portuguesa, é natural que os modelos de solicitação da dona dos primeiros também fossem adaptados e até subvertidos pelos segundos. Se aqueles assumiam uma postura submissa, aguardando pacientemente a retribuição pelo serviço prestado, mesmo que sofrendo com isso, estes

²⁴⁵ Do latim “pensare”, significa cuidar de alguém, tratar. De sentido equivalente ao *aver ben/ fazer bem*, tem uma significação erótica, tal como tinha o *benfact* na língua occitânica. Já assumia esta significação no texto do castelhano desconhecido citado por Ramón Vidal de Besalu, que se situa cronologicamente perto do núcleo Paiva-Cameros, o que tem sido um argumento utilizado para colocar Osoir'Anes neste espaço por onde terão passado os primeiros trovadores, e, desta forma, justificar a sua antiguidade. Cf. José Carlos MIRANDA, 2004a, pp. 129-135.

vão romper com os espartilhos da submissão. Na verdade, chegamos mesmo a ver atitudes que parecem escapar à norma do amor cortês. É o que acontece na “tenção fingida” de Airas Moniz d’Asme, na qual, aliás, é dada voz à figura feminina. Neste texto, o trovador, cansado de servir sem recompensa, exige que a dona respeite a sua *barva* – “mia barva a onrar” –, ou seja, que cumpra as suas promessas. Visto que a *barva* era um símbolo da respeitabilidade do cavaleiro, sendo o termo utilizado com esse mesmo sentido noutros textos²⁴⁶, parece-nos, pois, que o sujeito poético pretende afirmar uma posição perante a figura feminina, posição essa que não é de subalternidade, bem pelo contrário. Daí que lhe faça um ultimato: ou a dona o recompensa rapidamente, ou ele abandona o serviço amoroso:

Fazede como sabor ei,
e dade mal, e ir-m'-ei,
e non me detenhades!

Esta ameaça em relação ao abandono do serviço é também protagonizada por Osoir’Anes no seu ciclo de *cantares*. Ameaça, aliás, que se concretiza na composição “Sazom é já de me partir”, na qual, a partir da segunda estrofe, o trovador imagina qual será o discurso interior da figura feminina, que se arrepende de não ter cedido aos pedidos do sujeito poético masculino, e cuja voz assume a enunciação até ao final do texto:

E diredes depois por mi:
"Mesela! por que o perdi?
E que farei quando s' el for
alhur servir outra senhor?"

"Estranha mengua mi fará,
tal que per ren non poss' osmar
como sen el possa estar!
De min rancurado salrrá;
e terran-mi-o por pouco sen
que a tal omen non fiz ben!
A dona, que mi-o receber,
con migo se pode perder.

²⁴⁶ Ver, por exemplo, o *cantar de escárnio* de Gonçalo Anes do Vinhal, “En gran coita andáramus con el-rei” (V1001), no qual *barva* assume um significado de honra: “Taes barvas d' infanções non sey”, o que significará “não conheço infanções tão honrados”.

Cada que me lh' eu assanhar,
a meu osm', e lhi mal disser,
se mi-o logo acolher oer
mia vezinha, e mi-o sussacar,
mao vezinho per será!
Mais non xi vo'-lo sentirá,
ca non quer' eu filhar o seu,
nen lh' ar querei leixar o meu."

Esta operação de projeção do discurso interior da dama resulta numa subversão do papel da *senhor* nas composições *d'amor*, na medida em que o seu discurso é revelador dos desejos do amante, o qual pretende que a dona tenha consciência dos limites do seu poder e do exagero da sua falta de recetividade, que constitui uma desmesura, ficando sujeita a perder o atual vassalo e qualquer outro que lhe pudesse suceder, visto que a sua imagem fica publicamente manchada.

Não deixa, pois, de ser curioso o facto de tanto Airas Moniz d'Asme como Osoir'Anes darem tanto protagonismo à voz feminina. O primeiro, ao atribuir-lhe o discurso direto; o segundo, ao dar voz aos seus eventuais pensamentos. Parece-nos, pois, que mesmo num ambiente ainda repleto de trocas culturais, os trovadores da primeira geração não se limitaram a receber e transpor para galego-português a gramática poética da *fin'amors* tal como ela era concebida pelos trovadores occitânicos. Na verdade, as fraturantes diferenças sociais entre eles levou a que, de imediato, houvesse a necessidade de adaptação de uma linguagem que não encontrava eco nas vivências e aspirações dos trovadores ibéricos. Aos provençais cabia bem a submissão à senhora porque eles eram, na sua maioria, os servidores. Os galego-portugueses pertenciam a um estrato mais elevado. Mas, como vimos atrás, muitos deles eram filhos segundos a quem era vedado o acesso ao casamento, à mulher e à prole. Num contexto de reivindicação metafórica desses direitos, as opções literárias tomadas por estes trovadores fazem todo o sentido, e parecem já anunciar a inversão que os papéis masculino e feminino sofrerão na passagem do *cantar de amor* para o *cantar de amigo*. São, pois, essas opções que irão definir a especificidade da linguagem poética amorosa galego-portuguesa que a segunda geração de trovadores irá cimentar.

1.3. O tom disfórico da linguagem poética *d'amor* da segunda geração

No seio da segunda geração de trovadores galego-portugueses, foi consolidada uma linguagem que viria a tornar-se distintiva desta escola poética. As adaptações levadas a cabo pelos primeiros trovadores *d'amor* foram determinantes para a definição dessa linguagem, que vai prevalecer até ao fim do período trovadoresco em Portugal, na Galiza e em Castela. Vejamos como elas se processaram.

1.3.1. A abstração do retrato feminino, a *mesura* e o espaço

Na passagem da primeira para a segunda geração de trovadores galego-portugueses, uma das primeiras adaptações a ter em conta diz respeito ao retrato que é feito da figura feminina. Se Osoir'Anes faz o panegírico da dona, utilizando uma sequência de adjetivos ou expressões qualificativas concretistas, muito ao sabor do que faziam os occitânicos, especialmente Bernart de Ventadorn²⁴⁷, o mesmo não acontece com os trovadores que lhe sucedem. De facto, se olharmos para a maioria das composições *d'amor* dos trovadores desta segunda geração, parece que todos eles cantam a mesma mulher. Em Fernão Garcia Esgaravunha²⁴⁸, por exemplo, há uma grande falta de corporeidade na descrição da personagem feminina. Assim, quando elogia as qualidades físicas e morais da dona, utiliza sintagmas pouco individualizantes

²⁴⁷ Miranda destaca a expressão “bravo responder” (B43), mas também o retrato da dona “en cabelos, dizend'un son” (B39bis) se enquadra dentro deste concretismo de linguagem. Cf. José Carlos MIRANDA, 2004a, p. 107.

²⁴⁸ Trovador português pertencente à importante linhagem dos Sousa, filho de um dos mais antigos trovadores galego-portugueses, Garcia Mendes d'Eixo e de d. Elvira Gonçalves de Toronho. Segundo Oliveira, terá nascido nos inícios do século XIII, surgindo pela primeira vez mencionado como tenente de Gouveia num documento de 1224. Desaparece da documentação até ao ano de 1247, estando nessa altura em Portugal a defender o partido de Afonso III contra o seu irmão Sancho IV, sendo protagonista do famoso episódio de Trancoso relatado na *Crónica Geral de 1344* que o opôs a D. Martim Gil de Soverosa, a quem acusa de instigar a crise. Acompanha nos anos seguintes o rei D. Afonso III, detendo a tenência da Maia desde 1251. Oliveira refere que terá morrido por volta de 1251, ano em que aparece pela última vez na documentação régia. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 340-341. Vicenç Beltrán, contudo, considera que deverá ter falecido por volta do ano de 1275, visto que os seus bens só em 1284 terão sido divididos. Cf. Vicenç BELTRÁN, 1998.

como *bon preço e mui bon sen*²⁴⁹, *mellor falar e mellor parecer*²⁵⁰, ou *fremoso parecer*²⁵¹. Chega a referir os seus *olhos*²⁵², mas sem nunca avançar muito na sua caracterização. O mesmo se passa no extenso cancionero *d'amor* de Fernão Rodrigues de Calheiros²⁵³, um dos mais antigos trovadores da segunda geração. Também ele faz uma descrição abstrata e muito pouco pormenorizada da amada²⁵⁴. De facto, a atenção dada às características femininas, sobretudo as físicas, é bem mais visível no cancionero de *escárnio e maldizer*, mas aí relatadas de forma caricatural. Esta abstração pode muito bem estar relacionada com a falta de referencialidade da mulher, utilizada quase como artifício retórico para dar representação literária às exigências deste grupo de trovadores.

Dito isto, passamos para a questão da descrição da sintomatologia amorosa. Neste campo, foram bastante pródigos e repetiram à exaustão os mesmos tópicos e lugares comuns. Uma das preocupações destes trovadores diz respeito à definição de *mesura*, que já não é a mesma forma de estar que podemos observar nos textos de Airas Moniz e Diego Moniz, ainda muito inspirados pelos modelos occitânicos. A partir dos trovadores da segunda geração, e tendo entre eles e os da primeira a figura de Osoir'Anes, que parece ter sido um dos primeiros a operar algumas das mais significativas alterações aos paradigmas occitânicos, a linguagem poética evidencia ter começado a ganhar algumas outras tonalidades. Assim, se a *mesura* representava para os provençais, como atrás referimos, uma predisposição para a *cortesía*, e era um termo

²⁴⁹ A118/ B234.

²⁵⁰ A120/B236 e A114/ B230.

²⁵¹ E ainda “muj bon parecer”. A128/ B243 e B229.

²⁵² B227.

²⁵³ Segundo o *Livro de Linhagens*, é filho de Rodrigo Fernandes de Calheiros e de D. Sancha Mendes e irmão de Pero Rodrigues e Paio Rodrigues de Calheiros, que confirmam em 1252 o foral de Elvas feito por Afonso III, tendo o último deles frequentado igualmente o círculo dos Sousas na segunda década do século XIII. Segundo Oliveira, a sua colocação nos manuscritos pode situar o seu período de atividade entre os finais do século XII e meados do século XIII. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, p. 344. Mais recentemente, Monteagudo e Souto Cabo mencionam um documento em que um Fernando Rodrigues, filho de Rui/Rodrigo Fernandes de Calheiros, confirma uma compra de propriedades em Burgos em 1195. Cf. Henrique MONTEAGUDO, 2008, p. 394 e José António SOUTO CABO, 2012a, p. 114, o que, a ser certo, indicaria que a sua actividade poético-musical se desenvolveu numa idade já madura.

²⁵⁴ Utiliza sintagmas como “bon parecer” (B51; B60; B64; B67) e “mia senhor fremosa”, nesta ou noutra ordem (B54; B57, B61).

que se aplicava sobretudo ao trovador, para os galego-portugueses, esse termo foi mudando de sentido à medida que os *cantares d'amor* iam adquirindo alguma funcionalidade mais óbvia. O novo significado é bem evidente nesta composição de Fernão Garcia Esgaravunha:

Sennor fremosa, quant' eu cofondi
o vosso sen e vos e voss' amor!
Con sanna foy que ouve, mia sennor,
e con gran coita que me fez assi,
sennor, perder de tal guisa meu sen
que cofondi vos, en que tanto ben
á quanto nunca d' outra don' oy.

Mais valla-me contra vos, por Deus, y
vossa misura e quan gran pavor
eu ei de vos, que sode'-la mellor
dona de quantas eno mundo vi
e se mi-aquesto contra vos non val,
señor fremosa, non sei og' eu al
con que vus eu ouse rogar por mi.

May'-la misura que tanto valer,
señor, sol senpr' a quen-na Deus quer dar,
me valla contra vos e o pesar
que ei, señor, de quanto fui dizer
ca, mia señor, quen muy gran coita ten
co coraçon faz-lle dizer tal ren
a que non sabe pois consell' aver.

Com' og' eu faço e muit' estou mal,
ca se mi-assi vossa misura fal,
non á y al, sennor, se non morrer!²⁵⁵

Neste texto, o sujeito poético mostra-se arrependido de, noutra composição²⁵⁶, ter desejado que a dona fosse castigada pelo *Amor*, aqui personificado enquanto entidade que controla e submete os apaixonados, pois, segundo ele, só disse tal coisa porque a *coita* que sentia o levou à perda do *sen*. Espera, então, que a dona possa retribuir o seu amor com *mesura*, já que, sem isso, não tem outra solução “se non morrer”. Ora, aqui, *mesura* parece estar relacionada com uma ideia de generosidade, a capacidade de *donar* dos occitânicos, e não tanto com a ideia de contenção que eles

²⁵⁵ A117/ B233.

²⁵⁶ Ver A116/ B232.

transmitiam. Mas consideremos outros exemplos para ver se chegamos à mesma conclusão. Para Pai Soares de Taveirós²⁵⁷, *mesura* seria que a dona lhe fizesse o *ben*:

Poren, senhor, cousimento seria
e *mesura* grand' -assi Deus m' ampar!-
de mi fazerdes vós ben algun dia²⁵⁸

e

mia senhor, ¡vel por Santa Maria!
pois Deus non quer eu faça cordura,
fazed' i vós cousiment' e *mesura*²⁵⁹

Nota-se que Pai Soarez utiliza *mesura* a par de *cousimento*²⁶⁰ nestas duas ocasiões. De origem provençal, este último vocábulo significaria “merced, benevolencia”²⁶¹, possuindo, pois, um sentido próximo àquele que apontámos para esta nova aceção de *mesura*.

O mesmo significado adquire em Vasco Praga de Sandim²⁶². Vejamos:

E vedes, senhor, porque non:
Porque vus vejo en mi perder

²⁵⁷ Trovador galego da primeira metade do século XIII, proveniente de uma linhagem sediada em Taveirós, Pontevedra. Sem dados documentais que permitam que seja traçada uma biografia do trovador, o que sabemos provém da rubrica explicativa da tenção (B142) que mantém com o seu irmão, Pero Velho. Segundo a mesma, estava ligado ao magnate galego Dom Rodrigo Gomes de Transtâmara, pertencente a uma das linhagens que patrocinaram a implantação da canção trovadoresca em território ibérico ocidental. Uma outra tenção (B144) com Martim Soares pode ser indicativa da sua estadia em Castela na década de 40, logo, na corte de Fernando III. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, p. 401-402 e Xavier RÓN FERNANDEZ, 2005.

²⁵⁸ B145.

²⁵⁹ A31/ B146.

²⁶⁰ Não é incomum os dois vocábulos surgirem juntos. Por exemplo, numa composição de *escárnio* de Afonso X lê-se: “fostes cousido sempre muit' e mesurado” (B466).

²⁶¹ Cf. Rafael LAPESA, 1981, p. 171.

²⁶² Trovador de origem galega, mas que casou com a portuguesa Teresa Martins Mogudo de Sandim, tendo-se mantido em Portugal depois disso. Pelo *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, sabemos que era vassalo dos Valadares, linhagem ligada à importante família dos Soverosas, que teve um papel muito importante na implantação da canção trovadoresca em território ibérico ocidental. Pela sua colocação nos cancioneiros, Oliveira considera que “terá desenvolvido a sua actividade cultural ainda na primeira metade do século XIII”. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, p. 439.

mesura, que tanto valer
sol sempre a quen-na Deus quer dar

(...)

E creo que fará mal-sen
quen nunca gran fiuz' ouver
en misura d' outra molher;

e direi-vus por que mi aven:
porque me leixades assi
morrer, e non catades i
mesura, nen Deus, nen al ren.²⁶³

Aqui, estamos perante uma atitude derrotada do sujeito poético, que já não acredita – *fiuz'ouver* – na possibilidade de algum dia receber o *ben* da sua senhora. Noutros textos deste trovador, a figura masculina inibe-se de se entregar à inevitável *morte*, porque teme que, com isso, a reputação da dona fique manchada. Para o expressar, refere que:

ei mui gran pavor
d' averdes vos en mia mort' a perder

Gran misura, fremosa mia senhor,
per bõa fé, que vos Deus fez aver²⁶⁴.

e

ca por mia morte sei eu que alguen,
senhor fremosa, querra vosso ben
e vossa misura meospreçar²⁶⁵.

O conceito de *mesura* parece estar relacionado, em Vasco Praga, com a reputação da dama, ou seja, será, à partida, uma qualidade que esta tem que será apreciada pelos seus vassalos. Se alguém que está na sua dependência morre sem dela obter o tão desejado *ben*, isso corresponderá a uma quebra do dever do suserano para com o vassalo, e constituirá uma infâmia, mesmo que esse *ben* seja algo tão modesto como partilhar o mesmo espaço da dona, que é o que o sujeito poético solicita nesta segunda composição:

²⁶³ A9/ B99.

²⁶⁴ B80.

²⁶⁵ B81.

Por Deus, senhor! e ora que farei,
pois que me vós non leixades viver
u vos eu possa, mia senhor, veer?

A ideia de *mesura* parece estar relacionada, nestes trovadores, com a capacidade de retribuição da dona. É a qualidade de saber *donar* dentro dos parâmetros exigidos pela gramática do amor cortês. No que diz respeito à necessidade sentida pelo sujeito poético de estar no mesmo espaço onde a dona se encontra, esse é um outro tópico bastante produtivo na poesia galego-portuguesa. Num texto que se desenvolve à volta do tema da *coita* sentida pelo sujeito poético, Esgaravunha refere que, se o sofrimento que ele sente já é grande na presença da *senhor*, aquele que pode vir a sentir na sua ausência é inimaginável. Essa ideia é reiterada ao longo da composição, no refrão, quando diz que:

e pois aqui tamanna coita ey
u vus vejo, fremosa mia sennor,
*que farei ja des que m' eu d' aqui for?*²⁶⁶

Já João Soares Somesso²⁶⁷, um dos principais cultores deste motivo, afirma, numa das suas composições, não querer fazer à sua *senhor* solicitações demasiado audazes, contentando-se com poder vê-la:

nen cuideades que al cuidei
de vos, mia senhor, a gãar
se non que podesse viver

²⁶⁶ A128/B243.

²⁶⁷ Trovador português, ativo na primeira metade do século XIII. Carolina Michaëlis identificou-o com João Soares de Valadares, referido no *Livro de Linhagens de Deão* como “bom trovador”. Cf. CA, 1990, vol. II, pp. 297-307. Recentemente, Ron Fernández descobriu alguns documentos que o levam a afirmar que Somesso teria um apelido toponímico, referente a uma localidade galega (Submeso/Someso) de onde seria originária a sua mãe (contrariando a tese de D. Carolina, que indicava que seria uma mera alcunha que significaria “submisso”), que se havia casado com Soeiro Aires de Valadares em segundas núpcias. Terá sido vassalo, na década de 20, de Martim Sanches, filho bastardo de D. Sancho I. A documentação existente, leva Fernández a postular um período de atividade que vai desde 1215/1220 a 1246, de resto condizente com a sua colocação nos manuscritos, conforme avalia Oliveira. Cf. Xavier RÓN FERNÁNDEZ, 2005, e António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 372-373. Mais recentemente, Souto Cabo contestou esta identificação, referindo que se trata antes de uma personagem galega de nome João Soares de Fornelos documentado entre 1223 e 1257 e que seria primo direito de Martim Sanches, proposta que, contudo, não é coincidente com a colocação de autor nos manuscritos e está condicionada por uma teia de homonímias difícil de desvendar, devendo ser, por isso, analisada com precaução. Cf. José António SOUTO, 2012a, pp. 140-163.

na terra vosqu', e deus poder
me leix' aver d' i sempr' estar²⁶⁸

que é a mesma ideia que expressa quando diz que

Se eu a mia senhor ousasse
por algũa cousa rogar,
rogar-l' ia que me leixasse
u ela vivesse morar²⁶⁹.

Contudo, neste mesmo texto vai mais longe, e refere que também lhe pediria “que de min pensasse”, retomando, desta forma, um dos tópicos mais paradigmáticos dos trovadores da geração anterior; e solicitando-lhe, também, que escondesse dele o *pesar* que sentisse pelo facto de o trovador ousar dirigir-se a ela. Na verdade, essa demonstração de *pesar* seria muito penosa para o sujeito poético, a ponto de o levar a preferir a morte:

Con vosso medo, mia senhor,
quer' eu agora começar
ũa tal ren que acabar,
se Deus quiser, non poderei:
ca provarei d' alhur viver.
E Deus non m' én dê o poder,
des que m' eu de vos alongar!

Mais dê mi-a morte, mia senhor
Deus! e nunca me leix' estar
assi no mund' a meu pesar,
come ja sen vos estarei,
(aquesto sei) des que viver
non poder vosco, nen veer
o vosso mui bon semelhar!²⁷⁰

No trabalho que Maria do Rosário Ferreira dedica às coordenadas espaciais do poder na *cantiga de amigo*, no qual estuda a tríade deíctica – *aqui, ala e alhur* –

²⁶⁸ A17/ B110.

²⁶⁹ A23/ B116. Fernão Garcia Esgaravunha expressa a mesma necessidade de partilhar o espaço feminino em A120/ B236: “Om' a que Deus ben quer fazer,/ non lle faz tal sennor amar/ (...)nen o ar faz longe morar/ d' u ela é, sen seu prazer”.

²⁷⁰ B126. É basicamente a mesma ideia que Fernão Garcia Esgaravunha transmite na composição A122/ B238: “e nunca tal pesar/ *me façades, meu Sennor Deus, veer/ per que eu aja o corp' a perder!*”, sendo aqui “corp'a perder” uma metáfora para morrer; e também Vasco Praga de Sandim no já referido *cantar* B81: “¡Por Deus, senhor! ¿e ora que farei,/ pois que me vós non leixades viver/ u vos eu possa, mia senhor, veer?/ Mais pero vos pregunt' eu, ben o sei,/ per boa fe: morrer con pesar én”.

utilizada neste género primeiramente por Calheiros e depois por Bernal de Bonaval²⁷¹, a autora refere que o *alhur* se desenha como

um espaço desconhecido e temível, situado fora o alcance da amiga e que ameaça afastar dela o amigo. (...) Do ponto de vista explícito da amiga, trata-se de um lugar que inspira terror, o lugar inimaginável da morte do amigo, ou, o que ela parece considerar mais terrível ainda, de mentira e traição por parte deste²⁷².

Sendo Somesso um trovador que não se aventurou no cancionero *d'amigo*, o sentido com que utiliza o deíctico *alhur* encontra-se muito próximo daquele com que será utilizado nesse género. De facto, *alhur* afigura-se como um lugar de morte certa para o sujeito poético masculino, porque este não pode sobreviver se estiver longe da dona²⁷³. É por isso que Calheiros afirma, num *cantar* dirigido à dona,

Non vos façan creer, senhor,
que eu d' alhur quer[o] viver,
se non con vosqu²⁷⁴.

Mas, aqui, o deíctico não possui, como virá a acontecer no *cantar de amigo*, essa simbologia do poder masculino sobre o feminino, situando a mulher, que aspira e deseja reencontrar o seu amigo, num espaço de dependência. Muito pelo contrário: no cancionero *d'amor* a referência a esse espaço desconhecido e temido coloca antes ênfase na dependência emocional do sujeito poético masculino face à dona. Depreende-se, então, que o espaço privilegiado pelo sujeito poético é aquele no qual a

²⁷¹ Jograal galego, certamente oriundo de uma localidade denominada Bonaval, na Galiza (muito embora pareça haver mais do que uma localidade com esse nome), comparecendo da secção de jograis galegos situado na zona terminal da secção das cantigas de amigo em *B/V*. Não havendo documentação que o mencione, visto ter uma origem social modesta, a sua biografia tem vindo a ser traçada com base nas referências que lhe são feitas por outros trovadores. Assim, dada a sua colocação nos cancioneros, Oliveira postula que terá iniciado a sua atividade trovadoresca nas primeiras décadas do século XIII, tendo também certamente feito parte do círculo de trovadores que se reuniram à volta de Afonso X, visto que lhe são dirigidas várias cantigas de trovadores e jograis alfonsinos. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 324-325. Mais recentemente, Souto Cabo deu conta de um “Frei Bernardo, prior de Bonaval”, mencionado em 1279 no testamento do juiz compostelano Fernando Afonso, sugerindo, então, que Bernal de Bonaval seria um religioso que, como outros do seu tempo, se dedicaram à poesia galego-portuguesa. Cf. José António SOUTO CABO, 2012b.

²⁷² Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 2010, pp. 212 e 221.

²⁷³ Já era utilizado com este sentido por Diego Moniz em B8: “sem ela non podia/ viver, quand'alhur morava”, no qual este refere que seria capaz de suportar a *coita* desde que estivesse próximo da dona, não conseguindo viver sem ela se tivesse que partir.

²⁷⁴ B51. A equipa de Mercedes Brea segue aqui a edição de Carolina Michaëlis de VASCONCELOS (ed.), *CA*, p. 669, que altera “alhur quero viver” para “d'alhur querer viver”. Corrigimos de acordo com a lição do manuscrito, que é claro neste ponto.

contemplação da dona é possível. Seja ele, pegando na terminologia *d'amigo*, o *aqui* ou o *alhur*, o que resulta numa identificação direta da mulher com o espaço que ocupa. Se fizermos uma interpretação sociológica desta identificação, verificamos que é possível transpô-la para a necessidade que estes trovadores, dada a guarda que era feita à mulher nobre pelas linhagens com vista a manter intacto o património familiar, sentiam de verem ser-lhes reconhecido o direito de casar, de constituir família, e ter descendência legítima, única forma de tornar eficaz, porque projectável no futuro, o acesso à terra.

Por outro lado, se optarmos por uma interpretação antropológica, chegamos à conclusão de que esta equivalência simbólica envolvendo a mulher e a terra é arcaica. Com origem na representação neolítica da terra enquanto Grande Mãe, ao longo do tempo foram surgindo figuras mitológicas que assumiram o mesmo peso simbólico desta figura, que, tal como a água, surge relacionada com os conceitos de fertilidade, fecundidade, criação e regeneração²⁷⁵. Por exemplo, Ésquilo diz nas *Coéforas*: “a própria Terra, que tudo gera, alimenta e reproduz”²⁷⁶. Na *Teogonia* de Hesíodo, a Terra primeiro deu à luz o Céu, e a união deste par primordial deu origem a todos os deuses. Segundo Mircea Eliade, estes traços da Terra enquanto Grande Mãe, foram desaparecendo à medida que começam a surgir os cultos agrícolas:

Uma das primeiras teofanias da Terra, enquanto tal, enquanto sobretudo camada telúrica e profundidade ctónica, foi a sua «maternidade», a sua inesgotável capacidade de dar fruto. Antes de ser considerada Deusa-Mãe, divindade da fertilidade, a Terra impôs-se directamente como Mãe, Tellus Mater. A evolução posterior dos cultos agrícolas, esclarecendo com precisão cada vez mais acentuada a figura de uma Grande Deusa da vegetação e da colheita, acabou por apagar os traços da Terra-Mãe²⁷⁷

Em relação à identificação da mulher com a terra, diz a autora:

A assimilação da mulher e da terra lavrada encontra-se em muitas civilizações e conservou-se nos folclores europeus. «Eu sou a terra», confessa a bem-amada numa canção de amor egípcia. O *Vivêvdât* compara a terra inculta a uma mulher sem filhos, tal como, nos contos, a rainha estéril se lamenta: «Sou como um campo onde nada cresce!». (...) Nos textos islâmicos, a mulher é chamada «campo», «vinha», etc. «As vossas mulheres são, para vós, como campos». Os Hindus

²⁷⁵ Cf. Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT, 1982, p. 580.

²⁷⁶ Cf. ÉSQUILO/ Manuel de Oliveira PULQUÉRIO (ed), 2008, p.122, v. 126.

²⁷⁷ Cf. Mircea ELIADE, 1992, pp. 312-313.

assimilavam campo cultivado e vulva (*yoni*), sementes e sémen viril. «Esta mulher é como um terreno vivo: homens, lançai nela a semente!»²⁷⁸.

Esta identificação parece sobreviver numa sociedade patriarcal, como a do ocidente peninsular, e, mesmo não sendo evidente esta interpretação antropológica, é bem possível que ela esteja na raiz da problemática que aqui é colocada.

Regressando à questão das coordenadas espaciais, verificamos que, na composição *d'amor* de Osoir' Anes "Sazon é ja de me partir", o sujeito poético explicita a sua vontade de abandonar a sua atual *senhor* e partir para outra terra. Neste texto, no hipotético discurso que é atribuído à dona, esta diz: "E que farei quando s' el for/ alhur servir outra senhor?", aproximando-se esta referência ao *alhur* do significado que virá a deter nas composições *d'amigo*. Aqui, conseguimos antecipar o lamento da amiga pela partida do amigo e o receio de ser trocada por outra, que Ferreira aponta como o mais terrível que poderia acontecer nesta relação. As pistas estavam já lançadas para o que se seguiria.

1.3.2. A sintomatologia amorosa

Já vimos que a principal especificidade da linguagem amorosa galego-portuguesa é o tom acentuadamente disfórico, quando comparado com os modelos occitânicos. Essa tendência para a *coita* provém do facto de a figura feminina responder ou com indiferença, ou de forma muito negativa às solicitações do sujeito poético, pelo que as suas demonstrações de *pesar* se afiguram insuportáveis para este. Assim, chegamos a um dos pontos mais importantes na poesia dos trovadores. Refiro-me aos sentimentos que a dona desperta no sujeito poético, e que serão, como iremos ver, responsáveis pelo estado de espírito negativo deste.

Antes de mais, uma palavra descreve o universo da sintomatologia amorosa da maioria dos trovadores *d'amor*: o temor. Ao contrário do que sucede na mais comum relação entre a dona e o sujeito poético occitânicos, a *senhor* galego-portuguesa, por norma, não tem conhecimento do amor que o trovador lhe dedica. E isso acontece porque este oculta o seu sentimento, receando causar-lhe *pesar*, o que constituiria para ele o pior dos castigos e intensificaria a sua *coita*. É bastante frequente, então, que alguns *cantares de amor* se centrem no temor que o sujeito poético sente com a

²⁷⁸ Cf. *Idem*, pp. 327-328. Ver todo o capítulo VII. Ver também a bibliografia indicada pela autora em notas.

possibilidade de que a sua amada descubra os seus sentimentos e, assim, se zangue com ele. É exemplo disso o que diz o sujeito poético nesta primeira estrofe de uma composição de Fernão Garcia Esgaravunha:

Om' a que Deus ben quer fazer,
non lle faz tal sennor amar
a que non ouse ren dizer,
con gran pavor de lle pesar;
nen o ar faz longe morar
d' u ela é, sen seu prazer²⁷⁹

Esse receio é tão grande que o esconde de todos aqueles que o rodeiam, e nem mesmo Deus tem conhecimento dos seus sentimentos:

Quan muit' eu am' ùa moller
non o sabe Nostro Sennor,
nen ar sabe quam gran pavor
ey og' eu d' ela, cuido-m' eu²⁸⁰

Pavor, não ousar, coita, pesar, morte: são elementos de uma sintomatologia amorosa que é transversal aos trovadores desta segunda geração, no seguimento de Osoir'Anes, mas não voltando a atingir a originalidade deste. De facto, estes homens não avançaram muito em relação àquilo que havia sido proposto pelo trovador galego. Os longos cancioneiros de alguns deles vão repetir à exaustão as mesmas ideias, que irão permanecer, com um ou outro ajuste, nas obras dos autores seguintes, e que se poderão resumir, *grosso modo*, da seguinte maneira: o sujeito poético ama uma dona, a mais *fremosa* e de *mellor parecer*, por quem sofre *coitas* de amor, a quem não ousa dirigir a palavra para não lhe causar *pesar*, vivendo o seu amor em segredo, o que

²⁷⁹ A120/ B236. Da mesma forma, Fernão Rodrigues de Calheiros também não ousa mostrar a coita à dona, ideia que expressa de forma reiterada no refrão: *ca vos non ousa mia coita mostrar,/ nen vos queredes vos de mi nembrar* (B65). Numa curiosa composição de Bernal de Bonaval (B1063/ V654), o sujeito poético começa desde logo por referir que o facto de não ousar falar à dona causar-lhe-á a morte. No entanto, ao longo do texto, vai fazendo referências a ela como se fosse sua interlocutora. De acordo com a análise feita por Miranda a este *cantar*, estamos perante um sujeito poético que não ousa dirigir-se à dona, afirmando sentir *gran pavor* dela. Encontra-se numa situação de sofrimento extremo que acabará por levar à “morte de amor”, visto que prefere esse destino a causar-lhe desgosto, situação que é aparentemente contrariada pela invocação da sua presença que o *cantar* provoca. No entanto, esta situação é “meramente passiva e formal”, não ocorrendo em momento algum uma materialização da sua figura. A não ser quando é sugerido o surgimento de uma terceira pessoa, um possível mensageiro, que pudesse solucionar o problema de comunicação entre os amantes. Cf. José Carlos MIRANDA, 1985.

²⁸⁰ A119/B255.

intensifica ainda mais o seu sofrimento, levando-o a desejar a morte como forma de libertação da *coita*.

Ora, João Soares Somesso, sem dúvida um dos mais ousados trovadores *d'amor* desta segunda geração, propõe uma solução para o tormento em que o sujeito poético vive. Vejamos como o caminho é percorrido até aí pelo sujeito poético. Numa atitude inicial²⁸¹, de pendor didático, o trovador sugere que o amante deve ser comedido e deve suportar todo o sofrimento que o *Amor* lhe impuser, pois quem sofre *coita d'amor* não pode morrer²⁸². O *Amor*, personificado, é culpabilizado pelo sofrimento do sujeito poético, retirando assim a responsabilidade da *senhor*²⁸³. No entanto, a sua dor é tanta que só lhe restam duas possibilidades: falar-lhe e morrer ou guardar-se e padecer. Eis essa curiosa composição:

Quand' eu estou sen mia senhor,
sempre cuido que lhi direi,
quando a vir, o mal que ei
por ela e por seu amor.
E poi'-la vi, assi mi-aven
que nunca lh' ousou dizer ren,

Ca ei pavor de lhi pesar,
se lh' o disser. E que farei?
Se me calar, podê-la-ei
veer, enquanto lhi negar
ca a non vejo con pavor
que lh' aja, nen ei én sabor.

E mentre o negar poder,
algũa vez ben averei.
Pero que val? ca perder m' ei,
pois, se m' ela ben non fazer.
E non sei én, qual escolher,
de me calar ou lh' o dizer.

Se lh' o disser, e me mandar
que a non veja, morrerei!
E se lh' o non dig', averei

²⁸¹ Pelo menos situamo-la dessa forma dentro do cancionero pessoal do trovador, muito embora não tenhamos dados para avaliar a cronologia das composições.

²⁸² B124: “Ora non poss' eu ja crer/ que omen per coita d' amor/ morreu nunca, pois na mayor/ viv' eu que/ pod' Amor fazer/ aver a nulh' omen per ren”.

²⁸³ É a mesma ideia expressa por Esgaravunha em A121/ B237: “*sen vosso grado me vos faz Amor,/ e sen o meu, querer gran ben, sennor*”; e Bernal de Bonaval em B1064/V655: “*Amor, ben sey o que m' ora faredes,/ poys m' en poder d' atal senhor metedes/ contra quen me depoy non valeredes,/ hu eu por ela tal coyta levar/ a qual me non saberey conselhar*”.

gran coita ja, mentre durar!
Ante que en coita viver,
sempre direi-lh' o ... por morrer!²⁸⁴

A situação colocada é a seguinte: o sujeito poético sente vontade de falar com a sua dona acerca do “mal que ei”. Contudo, o receio que sente de lhe causar *pesar* impede-o de o fazer. Não o fazer, permite-lhe partilhar o mesmo espaço da dona – “Se me calar, podê-la-ei/ veer”. Mas isso significa viver numa *coita* incomensurável, a tal ponto que o trovador decide arriscar e falar-lhe, mesmo que isso signifique a sua morte: “Ante que en coita viver,/ sempre direi-lh’o... por morrer!”. A morte situa-se, assim, entre a expectativa da felicidade, que deixa timidamente entrever quando refere que “E mentre o negar poder/ algũa vez ben averei”, e a certeza de que o defraude dessa expectativa o levará a padecer tormentos intermináveis. Ou seja, a *morte* afigura-se como um destino melhor do que a *coita*. Não admira, então, esta decisão do sujeito poético.

Num texto que se inicia, mais uma vez, com uma vertente claramente didática²⁸⁵, o trovador começa por referir que quem “bõa dona gran ben quer” deve suportar em silêncio todas as penas de amor, guardando-se de que alguém o saiba, porque estas, depreende-se, são as regras do amor cortês – “ca tod' est' en dereito jaz”. Contudo, a segunda metade do texto introduz a exceção, antecipada pela adversativa “mais”:

Mais por qual guisa poderá
os seus olhos d' ela partir
ome coitado, poi-la vir?
Ca todo o sen perderá
con gran sabor de a veer!
Ca assi o faz a min perder
amor: tan gran coita me dá!

A beleza da senhora é tanta que não haveria homem no mundo que, quando a visse, conseguisse tirar dela os olhos, o que o levaria à perda do *sen*, e, inevitavelmente, à descoberta do segredo por terceiros, ou pela própria dona. Noutra das suas mais paradigmáticas composições, “Punhei eu muit'en me guardar”²⁸⁶, texto que, segundo

²⁸⁴ B125. A equipa de Mercedes Brea segue aqui a edição de Carolina Michaëlis de VASCONCELOS (ed.), CA, p. 746, que contém apóstrofes no final de alguns verbos no infinitivo. Não explicando a autora o motivo desta opção, corrigimos, eliminando os apóstrofes, de acordo com o manuscrito. Utilizámos o mesmo critério em todas as composições transcritas.

²⁸⁵ A30/B123.

²⁸⁶ A21/B114.

Ana Sofia Laranjinha, terá sido inspirado em “Cuidei eu de meu coração” de Osoir’Anes²⁸⁷, João Soares utiliza alguns dos mais recorrentes tópicos da poesia galego-portuguesa: o do amor que força, o do não ousar falar à dona, o da hiperbolização da *coita*, o da dona que se recusa a conceder o *ben* e o da perda do *sen*. A solução que o trovador apresenta é, tal como em Osoir’Anes, a troca de senhor – o motivo da *change* na poesia provençal. E termina, dizendo:

E pero non direi por quen;
mais per muitas terras irei
servir outra, se poderei
negar esta que quero ben.

A hipótese que o trovador coloca de abandonar o serviço amoroso é concretizada numa das suas mais difíceis composições, que nos obrigamos a transcrever:

Ûa donzela quig' eu mui gran ben,
meus amigos jassi Deus mi perdon!
E ora ja este meu coração
anda perdido e fora de sen
por ùa dona jse me valha Deus!
que depois viron estes olhos meus,
que mi-a semelha mui mais d' outra ren.

Porque a donzela nunca verei,
meus amigos, enquanto eu ja viver,
por esso quer' eu mui gran ben querer
a esta dona, en que vus falei,
que me semelha a donzela que vi.
E a dona servirei des aqui,
pola donzela que eu muito amei!

Porque da dona son eu sabedor,
meus amigos assi veja prazer!
que a donzela en seu parecer
semelha muit', e por end' ei sabor
de a servir, pero que é meu mal.
Servi'-la-ei, e non servirei al,
por a donzela, que foi mia senhor²⁸⁸.

²⁸⁷ A autora encontra semelhanças no *incipit*, no *topos* do “amor que força”, na hiperbolização da *coita*, na expressão “pavor de morte” e no encadeamento da argumentação. Contudo refere que a *senhor* perde “na composição de Joan Soares, o seu estatuto de sujeito para se tornar mero objecto de fascínio”. Cf. Ana Sofia LARANJINHA, 2009.

²⁸⁸ B106.

Trata-se de um texto que tem suscitado muitas dúvidas de interpretação²⁸⁹, nomeadamente no que diz respeito à procura do sentido desta insólita presença de duas mulheres referenciadas como *dona* e *donzela* no texto, que têm vindo a ser lidas como a mesma mulher em dois momentos diferentes da sua vida: antes e depois do casamento²⁹⁰.

Resumidamente, o sujeito poético refere que quis “mui gran ben” a uma donzela que jamais voltará a ver²⁹¹. Mas agora serve uma dona, que se parece muito com ela. O trovador opõe assim *donzela*/ passado/ amor a *dona*/ presente/ servir. Contudo, na última estrofe, parece neutralizar esta dualidade ao referir, em relação à *dona*, “Servi-la-ei, e non servirei al,/ por a donzela, que foi mia senhor”.

Num estudo recente²⁹², José Carlos Miranda vem dar nova vida a este texto, fazendo uma refrescante interpretação do mesmo. Nesse trabalho faz um exaustivo estudo sobre a questão das denominações sociais trovadorescas chegando à conclusão de que, em Portugal e na Galiza, no período em que a poesia trovadoresca permaneceu ativa, *dona* era uma designação genérica aplicável a qualquer mulher da nobreza, independentemente do seu estado civil, ao passo que *donzela* era uma importação introduzida por um grupo de trovadores da segunda geração. Ancorando este texto no longo poema da autoria de Raimon Vidal de Besalú, “En aquel temps c’om era gais”, no qual se dá o debate entre a *dona* e a *donzela*, Miranda mostra como, aqui, esta última é vista como um bem e um objeto de desejo, estando, no entanto, fora do alcance do sujeito que a reclamava, e a primeira é considerada um mal, mas, sendo o objeto do serviço, partilha com o vassalo um mesmo espaço, que é aquele onde a contemplação é possível.

A identificação desta *donzela* com a amiga do *cantar d’amigo* é dificultada pelo facto de o termo ser raro em composições deste tipo, sendo muito mais frequente em texto escarninhos onde adquire um sentido consistentemente negativo. Este facto pode

²⁸⁹ A equipa da base de dados Graça Videira LOPES; Manuel Pedro FERREIRA et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011-. [Consulta em (08-08-2015)] Disponível em: <http://cantigas.fcsb.unl.pt> catalogou o texto como de *Escárnio e Maldizer*, o que levanta questões no que diz respeito ao género a que pertence.

²⁹⁰ Ver, por exemplo, Maria da Conceição VILHENA, 1991.

²⁹¹ Trata-se do tema da mulher guardada, tão profícuo no género *d’amigo*. O acesso a esta mulher estava impedido pelo grupo familiar a que ela pertencia.

²⁹² Cf. José Carlos MIRANDA, 2011.

ser significativo do caráter experimental que esta composição de Somesso terá apresentado na época²⁹³.

Os dois últimos versos parecem querer baralhar o leitor/ouvinte, dada a sua ambiguidade. O trovador português lança mão de um recurso que é mais usual, assim refere a crítica, no género de *escárnio e maldizer*²⁹⁴, mas que, como veremos, está também presente nas composições amorosas: o equívoco.

Repare-se que, com esta composição de João Soares de Valadares, é dado mais um passo na direção da rutura para com a linguagem de amor tomada como cânone, mas com a qual os trovadores galego-portugueses parecem nunca se ter identificado verdadeiramente. Não era, pois, a mulher casada que estes homens desejavam, mas sim a mulher livre, apta a casar e a oferecer-lhes descendência legítima. O lugar que a *dona* ocupa na poesia galego-portuguesa, se a entendermos como a mulher indisponível e indiferente, é, pois, um lugar de ausência, porque ela não encontra eco na realidade social dos meios que produzem a cultura trovadoresca ibérica durante, pelo menos, as duas primeiras gerações trovadorescas. Talvez seja por isso que o retrato da *dona* que eles cantam é tão imaterial.

Terminamos esta viagem pelos autores da “segunda geração”, mencionando uma habitualmente pouco explorada composição amorosa de Gil Sanches²⁹⁵, de resto a única que dele nos chegou. Ei-la:

Tu, que ora vês de Monte-mayor,
Tu, que ora vês de Monte-mayor,
digas-me mandado de mia senhor;
digas-me mandado de mia senhor,
*ca se eu seu mandado
non vir, trist' e coitado
serei; e gran pecado
fará, se me non val.
Ca en tal ora nado
foi que, mao-pecado!*

²⁹³ Demos conta, num trabalho recente, da receção deste debate medieval entre *dona* e *donzela* na peculiar *Razón de amor*. Cf. Carla Sofia dos Santos CORREIA, 2011, pp. 95-155.

²⁹⁴ Talvez por isso tenha vindo a ser lido como um texto pertencente a esse género.

²⁹⁵ Trovador português, filho do rei D. Sancho I e de Maria Pais Ribeira. Terá nascido logo nos primeiros anos do século XIII, tendo falecido, ainda jovem, a 14 de Setembro de 1236. Segundo o *Livro Velho de Linhagens* foi clérigo, o que justifica que não existam muitos documentos que o mencionem. Uniu-se com Maria Garcia de Sousa, filha do trovador Garcia Mendes d'Eixo, estando assim em conexão com umas das linhagens responsáveis pela implantação da canção trovadoresca em território galego-português. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 351-352.

*amo-a endõado,
e nunca end' ouvi al!*

Tu, que ora viste os olhos seus,
Tu, que ora viste os olhos seus,
digas-me mandado d' ela, por Deus;
digas-me mandado d' ela, por Deus,
*ca se eu seu mandado
non vir, trist' e coitado
serei; e gran pecado
fará, se me non val.
Ca en tal ora nado
foi que, mao-pecado!
amo-a endõado,
e nunca end' ouvi al!*²⁹⁶

Ora, não fosse a referência à *mia senhor* e, no último verso do refrão, o sujeito poético queixar-se do facto de não obter o favor da dona – “e nunca end’ouvi al” – pensaríamos, certamente, que se tratava de um *cantar d’amigo*. A estrutura paralelística, o refrão longo e a referência ao *mandado*, motivo que, como veremos no capítulo dedicado à poética *d’amigo*, é muito próprio desse género, são elementos que, em 1223, data em que Resende de Oliveira crê que a composição terá sido escrita²⁹⁷, antecipam aquela que foi a maior inovação desta segunda geração de trovadores galego-portugueses. Refiro-me, claro, ao *cantar d’amigo*.

²⁹⁶ B48. A equipa de Mercedes Brea segue aqui a edição de Carolina Michaëlis de VASCONCELOS (ed.), CA., pp. 663-664, que coloca um acento grave em “ouvi”. Corrigimos de acordo com o manuscrito, e retiramos também o apóstrofo em “vir”.

²⁹⁷ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1993a, p. 296.

1.4. Os trovadores entre as cortes afonsinas (de Afonso III e Afonso X)

Se há aspeto que caracteriza a generalidade dos trovadores que terão passado pela corte de Afonso III é o seu marcado conservadorismo, o que sugere que a atividade poética não terá nesse meio encontrado estímulo para desenvolver o seu potencial de intervenção sócio-política, o que contrasta com o que se passou na corte de Castela, sempre sob a égide de Afonso X, mesmo ainda enquanto infante. Para além disso, o facto de grande parte dos trovadores continuar a praticar, mesmo após o fim dos conflitos sucessórios e a subida ao trono de Afonso III, uma grande mobilidade entre o território castelhano e português, torna difícil avaliar onde terão estado ativos e de que circunstâncias são provenientes os textos, à exceção, claro, de alguns ciclos de composições que, quer pelos temas, quer pelos seus intervenientes, são facilmente contextualizáveis.

Note-se, como vimos atrás²⁹⁸, que não há quaisquer indícios de que Afonso III se tenha interessado pela prática trovadoresca ou tenha incentivado a utilização da língua vulgar. De facto, se temos conhecimento da presença de trovadores na sua corte, nada nos indica que houvesse um patrocínio régio à atividade destes, e muito menos um envolvimento do rei nesse fenómeno, como acontecia de forma muito evidente na vizinha Castela. A personalidade próxima do rei Bolonhês que se destaca nesta actividade é, sem dúvida, o seu valido João Peres de Aboim, que pode ter sido responsável pelo não desaparecimento antecipado da poesia trovadoresca em território português, numa altura em que esta vinha já a perder eficácia junto do grupo que lhe conferiu as características que hoje lhe conhecemos. Não havendo dados que nos levem mais longe, fica a hipótese.

Assim, tendo em conta a incapacidade de situar geográfica e cronologicamente uma boa parte da produção poética destes trovadores, e porque o género de amor não terá sido aquele que mais iniciativas inovadoras trouxe nessa altura, optámos por fazer uma análise conjunta dos trovadores que estiveram presentes no entorno de um ou de outro rei, ou, como acontece com vários deles, em ambos.

²⁹⁸ Ver 2.2, capítulo I.

1.4.1. João Garcia de Guilhade: a perda do *sen* e a cegueira amorosa

No que diz respeito às composições *d'amor*, a geração de trovadores que então circulava entre os espaços castelhano e português deu continuidade àquilo que as gerações anteriores já praticavam. Assim, vemos repetidos à exaustão alguns dos tópicos mais frequentes: desde o panegírico da dama, com a recorrência das mesmas fórmulas²⁹⁹; ao pavor que o sujeito poético sente desta, levando-o a não ousar falar-lhe³⁰⁰; à hiperbolização da *coita*³⁰¹ e à morte por amor³⁰². Mas, ao mesmo tempo, surgem algumas personalidades que vão introduzindo novos elementos completamente inesperados, suscitando, por vezes, a reação de outros trovadores e jograis.

²⁹⁹ Ver, por exemplo, João Soares Coelho: A171/B322, A161; Pero Mafaldo: B370; Pero de Armea: B1084/ V676, B1087-1088/ V679; Pero Garcia Buralês: A101/ B208, B199, A85/ B189bis, A88/ B192, A94/ B198; Rui Pais de Ribela: A193/ B344; João Airas de Santiago: B951/ V539, B956/ V543, B946/ V534; Mem Rodrigues Tenoiro: A226/ B401/ V11.

³⁰⁰ Ver, por exemplo, Martim Soares: A56/ B167bis; Vasco Rodrigues de Calvelo: A297/ B997/ V586, João Soares Coelho: A175/B326, A 173/ B324; Pero Mendes da Fonseca: B1125/ V717 (nesta curiosa composição, o sujeito poético refere que sempre evitou dirigir-se à dona, porque temia o seu *pesar*, mas que agora, que já houve dela mal, já nada o impede de o fazer. É exatamente a mesma ideia expressa por João Baveca em “Meus amigus, non poss' eu mais negar” (B1103/ V694): o sujeito poético sempre se guardou de falar com a *senhor*, mas visto que a morte é certa, decide arriscar); Afonso Lopes de Baião: A224/ B396/ V6; João Nunes Camanês: A112/ B224; Pero Garcia Buralês: A96/ B203, B200; Vasco Gil: A147/ B270, A148/ B271; Rui Pais de Ribela: A187/ B338; Rui Queimado: A134/ B255, Nuno Fernandes Torneol: A78/ B181bis; Paio Gomes Charinho: A250.

³⁰¹ Alguns exemplos: Martim Soares: A42/ B154, A43/ B155, A44/ B156; A55/ B167, A46/ B158, A60/ B171; Fernão Fernandes Cogominho: B364; João Soares Coelho: A158, A160, A179/ B330, A172/ B323, A173/B324; Fernão Gonçalves de Seabra: A216, A214; João Garcia de Guilhade: A223/ B423/ V35; Pero Mendes da Fonseca: B1122/ V714; B1126/ V718; Afonso Lopes de Baião: B375; Vasco Rodrigues de Calvelo: A293/ B993bis/ V852, A299, A298/ B992/ V580, A300/ B991/ V579; Pero da Ponte: A292/ B983/ V570, A288/ B979/ V570; Pero de Armea: B1080/ V672, B1082/ V674, B1090/ V681, B1078/ V670; Pero Garcia Buralês: A82/ B186bis, A98/ B205; João Airas de Santiago: B964/ V551; Vasco Gil: A153, A154, A155; Fernão Velho: A260/ B437/ V49, A262, B439/ V51, A261/ B438/ V50; Paio Gomes Charinho: A251.

³⁰² Por exemplo, Martim Soares: A40/ B152, A45/ B157, A61/ B151, A58/ B169; Fernão Fernandes Cogominho: B362, B364, B366; João de Lobeira: B247; Pero Mendes da Fonseca: B1126/ V718; B1123/ V715; Pero da Ponte: A290/ B981/ V568, A291/ B394/ V569; Pero de Armea: B1089/ V680, B1083/ V675, B1086/ V678; João Nunes Camanês: A111/ B224, A112/ B225; Rui Queimado: A133/ B254, A140/ B261, A139/ B260; Vasco Peres Pardal: B453/ V60, B451/ V58; Pedro Amigo de Sevilha: B1097/ V688, B 1094/ V685; João Airas de Santiago: B945/ V533; Vasco Gil: A144/ B267; Fernão Velho: A264/ B441/ V53, B442/ V54; Nuno Fernandes Torneol: A79/ B182bis, A71/ B184, B185bis; Rui Fernandes de Santiago: B905/ V491; Paio Gomes Charinho: A246/ B811/ V395, A253, B818/ V396.

Uma das personalidades que mais se destaca, pelo número e originalidade das composições nos chegaram, é João Garcia de Guilhade³⁰³. Tendo sido um importante trovador *d'amigo*, como veremos mais à frente, as suas composições *d'amor*, embora retomando muitos dos lugares-comum da geração que o antecedeu, trazem alguns aspetos inovadores que merecem ser mencionados. Antes de mais, o trovador dá acentuada ênfase ao motivo da *perda do sen* para justificar as suas transgressões poéticas, como dirigir-se à dona e apontar elementos que podem vir a identificá-la, o que quebraria uma das importantes regras da gramática do amor cortês, o segredo amoroso³⁰⁴. Assim, na composição “Amigos, non poss’eu negar”, justifica com a sua loucura o facto de apontar uma característica física eventualmente identificadora da identidade da mulher:

Amigos, non poss’eu negar
a gran coyta que d’amor ey,
ca me vejo sandeu andar,
e con sandece o direy:
*os olhos verdes que eu vi
me fazem ora andar assí.*

Pero quen que x’entenderá
aquestes olhos quaes son
e d’est’alguen se queyxará;
mays eu ja quer moyra quer non:
*os olhos verdes que eu vi
me fazem ora andar assí.*

Pero non devia a perder
ome que ja o sen non à
de con sandece ren dizer,
e con sandece digu’eu ja:
os olhos verdes que eu vi

³⁰³ Cavaleiro português, natural de Guilhade, perto de Barcelos. Esteve desde muito cedo ao serviço da importante linhagem dos Sousas, aparecendo ligado ao também trovador Gonçalo Garcia, a quem acompanhou. Esteve na corte castelhana provavelmente durante os conflitos que levaram à deposição de D. Sancho II, pela altura em que muitas famílias que apoiavam o partido do Bolonhês se ausentaram do país, em exílio político, entre as quais os Sousas, de quem era vassalo. Com a subida ao trono de Afonso III volta a Portugal, acompanhando Gonçalo Garcia, passando a viver entre a corte régia e a localidade de Faria, conforme as Inquirições e a referência que faz a essa localidade em duas das suas composições. É mencionado ainda em 1270, como testemunha num testamento de um Lourenço Martins, que poderia tratar-se, eventualmente, do conhecido jogral Lourenço. O seu nome surge ainda nas Inquirições de 1288, mas, a ser vivo nesta data, teria certamente uma idade avançada. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 362-363.

³⁰⁴ Rui Fernandes de Santiago utiliza estratégia semelhante em “Ora mh-o tenham a mal-sen” (B909/V496), ao referir que sempre tentou esconder a identidade da dona, mas como “foy sandeu” já não consegue evitar declarar o seu amor nos seus cantares.

No universo de uma poesia *d'amor* que é tudo menos referencial, esta alusão aos *olhos verdes* da dona é inovadora, provocadora e subversiva de uma norma instaurada que privilegiava o retrato abstrato da mulher. Além disso, esta composição surge em clara conexão com outra *d'amigo*, na qual é a própria figura da amiga que faz referência a esses mesmos olhos verdes: “si quer meus olhos verdes son”³⁰⁶. O trovador termina dizendo que a loucura deveria ser uma justificação para os seus atos³⁰⁷, não devendo ser penalizado por isso – pela dona, deduzimos nós³⁰⁸. Algo de semelhante diz Afonso Mendes de Besteiros³⁰⁹, numa curiosa composição em que refere que só consegue pensar no *ben* da *senhor*, que sabe que nunca obterá, o que o leva à loucura. Mas termina com uma afirmação inusitada, referindo que a loucura *d'amor* é uma boa loucura: “Ca o sandeu quanto mais for/ d'amor sandeu tant' é melhor”³¹⁰.

Para além da perda do *sen*, outra reação que a visão da *senhor* provoca é a petrificação do trovador. Guilhade fica tão alterado perante a dona que não sabe dizer se falou bem ou mal, porque “a quen muyto trem' o coraçom,/ nunca ben pód' acabar sa rason”³¹¹. Já o sujeito poético de Pero Garcia Burgalês³¹², que se dirigiu à dona com o

³⁰⁵ A229/ B419/ V30.

³⁰⁶ Trata-se do *cantar* “Por Deus, amigas, que será?” (B742/ V344).

³⁰⁷ Outras composições em que o motivo da *perda do sen* surge são A232/ B422/ V34 e A223/ B423/ V35.

³⁰⁸ Faz o mesmo no texto “Amigos, quero-vos dizer” (A 233/ B423/ V35), no qual refere que a “muy gran coyta” que sente pela dona, levou-o à loucura e a confessar o seu amor; bem como em “Cuydou-s' amor que logo me faria” (A238), texto que roça a fronteira do escárnio pelo simples motivo de fornecer indícios para a identificação da dona, referindo o local onde esta morava (Faria), bem como o nome da sua mãe (Maria). Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994.

³⁰⁹ Trovador português possivelmente natural de S. Cosme de Besteiros, próximo de Paredes. Pela documentação existente, parece ter estado ao serviço dos Riba de Vizela, devendo ter saído do país aquando do exílio político de Sancho II (é um dos autores do ciclo contra os alcaides traidores), tendo permanecido então em Castela, mas terá voltado a Portugal por volta de 1253 acompanhando Gil Martins de Riba de Vizela, o mais fiel partidário do rei deposto. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 309-310.

³¹⁰ B731/ V322.

³¹¹ A239.

³¹² Trovador castelhano, que, como indica o seu nome, é natural da região de Burgos. As relações com Rui Queimado e João Soares Coelho deverão ter sido mantidas na corte castelhana do infante Afonso X. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 414-415. Recentemente, Ron Fernández deu conta de este trovador ter recebido terras nos *repartimientos* de Valência em 1238 e de Xerez em 1264, datas que podem corresponder ao seu arco cronológico de atividade. Cf. Xavier RÓN FERNANDEZ, 2005.

intuito de lhe falar, fica totalmente paralisado ao vê-la, a tal ponto que se esquece completamente daquilo que lhe queria dizer. Neste texto, a incomparável beleza da dama causa no trovador uma obsessão, visível na hipérbole numérica “Mais de mil vezes”:

Mais de mil vezes coid' eu eno dia,
quando non posso mia sennor veer,
ca lle direi, se a vir toda via,
a mui gran coita que me faz soffrer;
e poila vejo, vedes que mi aven:
non lle digo de quanto coido ren,
ant' o seu mui fremoso parecer,
que me faz quanto coido escaeçer!³¹³

Este é um motivo bastante frequente na poesia do trovador castelhano, surgindo ainda num texto de Rui Pais de Ribela³¹⁴. Trata-se, curiosamente, de dois trovadores cujas composições atestam que mantiveram relações durante a sua passagem pela corte régia castelhana.

Outro motivo que assume um lugar de destaque na produção poética de Guilhade é o da cegueira. São várias as composições que dão ênfase ao facto de o sujeito poético vir a cegar devido à intensidade do seu sofrimento. No texto “Estes meus olhos nunca perderán”³¹⁵, o refrão apresenta uma situação aparentemente paradoxal: “*choran e cegan, quand'alguen non veen,/ e ora cegan por alguen que veen*”. Assim, primeiramente, os olhos do sujeito poético, porque não vêem a dona, choram intensamente, o que os leva à cegueira; num segundo momento, já na sua presença, voltam a cegar, ou seja, ficam ofuscados, devido à sua beleza³¹⁶. Esta cegueira metafórica apresenta-se, assim, como um destino inevitável, independentemente da presença ou ausência da *senhor*.

³¹³ A99/ B206. Pero Garcia Buralês faz uso do mesmo motivo nos textos A220, A 85/ B189bis, A106/ B214-215, A88/ B192.

³¹⁴ A191/ B342. Rui Pais de Ribela é um trovador galego, ativo no segundo e terceiro quartéis do século XIII, um dos filhos do cavaleiro Pai Soares de Ribela. Manteve relações com Pero Garcia Buralês e Pero de Ambroa, pelo que deve ter estado na corte do futuro Afonso X. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, p. 434. Marco PICCAT, 1995, deu conta da referência a um Rui Pais que recebeu uma propriedade em Alancar no *Repartimiento* de Sevilha, e que muito possivelmente será também o trovador, visto que o mesmo topónimo surge numa sua cantiga satírica (B1435/ V1045).

³¹⁵ A237.

³¹⁶ Para uma outra interpretação desta composição, ver Yara Frateshi VIEIRA, 2010.

O motivo do choro é também utilizado numa composição de Pai Gomes Charinho³¹⁷, na qual o trovador se lamenta pelo facto de não conseguir compor uma *cantiga* para a sua *senhor*. A verdade é que chora e perde o *sen* por causa do mal de amor, e afirma que, chorando, “nunca farei bon son”. A incapacidade de *trobar* é então justificada pelo choro que, na realidade, é o único prazer que retira da situação, substituindo o *cantar* na expressão da coita.

De notar que o jogo paradoxal aqui encenado é um dos recursos de que Guilhade costuma fazer uso. Numa composição de difícil categorização, porque se situa na fronteira entre os *cantares d'amor* e os *cantares d'escárnio*, o sujeito poético começa por aludir à entrada de duas donzelas³¹⁸ para um convento, deixando assim o mundo em “perdiçon (...) por muyto de ben que poderon fazer!”. É evidente o sentido erótico deste *ben*, assim como a subjacente crítica do trovador à entrada de mulheres para o mundo clerical, reduzindo, assim, o número daquelas que estariam disponíveis para o casamento. Mas, nos últimos versos da segunda e terceira estrofes – de resto, muito semelhantes, quase a remeter para um refrão –, o tom utilizado é diferente, surgindo, também, os temas próprios das composições amorosas, a *coita* e a morte por amor:

Mays eu por alguen ja mort' ey de prender
que non vej', e moyro por alguen veer.
(...)
Que farey, coyado? Moyro por alguen
que non vej', e moyro por veer alguen.³¹⁹

Também aqui o sujeito poético faz afirmações aparentemente contraditórias: por um lado, refere que morre por não ver a dona; mas por outro também morre porque a vê. Note-se, contudo, que no segundo verso a preposição “por” tem um sentido final, e não de causa, significando que o poeta morre de desejo de ver “alguen”, resolvendo, assim, a suposta contradição. Este jogo paradoxal feito com os motivos da visão da

³¹⁷ A247.

³¹⁸ Segundo Graça Videira LOPES, 1995, p. 221, trata-se de Dórdia Gil de Soverosa e de Guiomar Gil de Riba de Vizela, que professaram no mosteiro de Arouca por volta de 1250. A autora refere ainda que, dada a datação e a origem familiar das mulheres em questão, esta composição poderá enquadrar-se no âmbito das alterações sociais que se deram no seio das famílias nobiliárquicas após as tensões que levaram à deposição de Sancho II e à subida ao trono de Afonso III.

³¹⁹ B425/ V37.

dona e da cegueira³²⁰ é denotador da capacidade estilístico-argumentativa do trovador que, economizando nos termos utilizados, inscreve no texto um sentido aparentemente contraditório. Algo de semelhante faz João Baveca³²¹ na composição “Hu vus non vejo, senhor, sol poder”³²², referindo que quando não vê a sua *senhor* “poder/ non ey de min, nen me sey conselhar,/ nen ey sabor de mi”; mas quando a vê “*mayor coyta ey/ que ant' avya ya, senhor, porque m' ey// end' a partir*”. Mais uma vez, o *cantar* é só aparentemente contraditório. Na verdade, o sujeito poético diz que sofre quando está longe da dona, mas sofre mais ainda quando a vê porque sabe que tem de voltar a afastar-se dela. Ou seja, a consciência da partida iminente agudiza o seu sofrimento.

Voltando a Guilhade, o sofrimento do sujeito poético é ainda mais exacerbado quando, após a cegueira, já não pode contemplar a sua senhora – “Pero já non posso guarir,/ ca já cegan os olhos meus”³²³. A solução está à vista no texto que abaixo se transcreve:

U m' eu partí d' u m' eu partí,
logu' eu partí aquestes meus
olhos de veer, e, par Deus,
quanto ben avia perdí;
ca meu ben tod' era en veer,
e mays vos ar quero dizer:
pero vejo, nunca ar vi.

Ca non vej' eu, pero vej' eu:
quanto vej' eu non mi val ren;
ca perdí o lume por en,
porque non vej' a quen mi deu
esta coyta que oj' eu ey,
que ja mays nunca veerey,
se non vir o parecer seu.

³²⁰ Sobre o motivo dos “olhos” na poesia galego-portuguesa, ver ainda José António SOUTO CABO, 1988.

³²¹ Autor que se encontra situado na secção das composições *d'amigo* de *B/V* no cancioneiro de jograis galegos, pelo que essa deve ser a sua naturalidade. Encontra-se a partir do segundo quartel do século XIII na corte castelhana, como de depreende pelas tenções que mantém com Pero d'Ambroa e Pedr' Amigo de Sevilha, bem como pela referência a Bernal de Bonaval e à Maria Balteira que faz em algumas das suas composições. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 357-358. A proximidade desta sua composição à de Guilhade pode apontar para a convivência dos dois na corte de Afonso X, o que não seria impossível dadas as cronologias de ambos.

³²² B1105/ V696.

³²³ A234/ D424/ V36.

Ca ja ceguey, quando ceguey;
 de pran ceguey eu logu' enton,
 e ja Deus nunca me perdon,
 se ben vejo, nen se ben ey;
 pero, se me Deus ajudar
 e me cedo quiser tornar
 u eu ben vi, ben veerey.³²⁴

O sujeito poético começa por introduzir o tópico da *partida*³²⁵, que se tornou frequente na produção poética dos autores coevos³²⁶. Para Tavani, este tópico enquadra-se, primeiramente, no campo sémico da “reserva da dama”, e volta a surgir no da “coita”: em primeiro lugar porque a falta de correspondência da *dona* ou a sua hostilidade levam o trovador a *partir*, e em segundo porque a *partida* intensifica a *coita*³²⁷. Essa intensificação é bem visível, por exemplo, em “Par Deus, senhor, muyt' aguisado ey”³²⁸, quando o jogral Lopo utiliza uma hipérbole numérica para dar voz à subjetividade do tempo:

ca se un dia en meos meter
 que vos non veja, logu'ei de teer
 que ha mil dias que sen vós morei

O jogral Lourenço fá-lo da mesma forma em “Estes con que eu venho preguntei”³²⁹, ao expressar a sua perplexidade quando os amigos lhe dizem que está longe da sua amada há apenas oito dias, pois a ele lhe parece que já há mais de um ano que deixou de a ver: “*dizen que mays d' oyto dias non á/ e a mi é que mays d' un an' y á!*”.

³²⁴ A231/ B421/ V33.

³²⁵ Sobre este assunto, ver Leonor Curado NEVES, 1993.

³²⁶ Tópico que é desenvolvido por outros trovadores desta fase. Ver, por exemplo, Martim Soares: A47/ B159; Pero Garcia de Ambroa: B73; Fernão Fernandes Cogominho: B365; Pero Mendes da Fonseca: B1122/ V714; B1123/ V715; Afonso Lopes de Baião: A224/ B395/ V5; Vasco Rodrigues de Calvelo: A294/ B994/ V583; Pero de Armea: B1081/ V673, B1082/ V674, B1077/ V669; B1090/ V681; Pero Garcia Burgalês: A89/ B193, A103/ B211; Rui Queimado: A129/ B250, A135/ B256; Afonso X: B468bis, B469, B470; Vasco Gil: A145/ B268; Fernão Velho: A257/ B434/ V6, A259/ B436/ V48; João Vasques de Talaveira: A242/ B430/ V42, A243/ B431/ V43; Lopo: B1113/ V704; Mem Rodrigues Tenoiro: B397/ V7, A227/ B402/ V12, B398/ V8; Nuno Fernandes Torneol: A72/ B185, A76/ B189; Rui Fernandes de Santiago: B913/ V500, B914/ V501, B898/ V484, B908/ V495, A310/ B902/ V487; Paio Gomes Charinho: B813/ V397.

³²⁷ Cf. Giuseppe TAVANI, 1990, pp. 109-139.

³²⁸ B1113/ V704.

³²⁹ B1115/ V706.

Ora, começando Guilhade o seu texto com este tópico inaugural, o da *partida*, o trovador lança novamente o da cegueira, ao referir que desde que se afastou da dona perdeu todo o seu *ben*, isto é, a possibilidade de contemplá-la. Num complexo jogo de palavras³³⁰, o trovador volta a utilizar expressões paradoxais – “pero vejo, nunca ar vi”, “ca non vej’eu, pero vej’eu:/ quanto vej’eu non mi val ren”. O sujeito poético parece estar a referir-se a uma cegueira metafórica: a partir do momento em que perdeu da vista a sua dona, perdeu o *lume*, isto é, perdeu a alegria, e também os seus olhos deixaram de ver, porque, sem a dona, nada do que possa observar lhe trará qualquer consolo. É, pois, a ausência da *senhor* que causa a cegueira, pelo que a possibilidade de voltar a ver só se coloca se o trovador voltar a partilhar com ela o mesmo espaço: “e me cedo quiser tornar/ u eu ben vi, ben veerey”. Assim sendo, a distância a que este se coloca da dama através do tópico da *partida* parece ser uma metáfora para a sua inacessibilidade. É de notar, também, a subtil utilização do vocábulo *ben* nestes dois últimos versos, principalmente quando diz “e ja Deus nunca me perdon,/ se ben vejo, nen se ben ey”, que parecem indicar não só a capacidade de visão do sujeito poético, mas também, de forma sugestiva, a possibilidade de já ter tido algum contacto mais próximo com a dona, isto é, de já ter desfrutado da tão almejada recompensa: o *aver ben*. Estamos no domínio do equívoco, recurso que foi privilegiado por Rui Paes de Ribela e Rui Queimado, como veremos a seguir.

1.4.2. Rui Paes de Ribela e Rui Queimado no jogo do equívoco

A solicitação do *ben* continua a ser o *leitmotiv* da poesia dos trovadores, de tal modo que dificilmente haverá algum compositor *d’amor* que não o aborde. Muitas vezes a referência a esse *ben* é, como acabámos de verificar, equívoca³³¹, servindo para

³³⁰ Parece comum nos trovadores desta época esse gosto pelo jogo de palavras. João Soares Somesso é, talvez, o trovador que mais habilmente recorre a esse jogo. Cf. Ana Sofia LARANJINHA, 2009. Ver, também, o texto do jogral galego João Servando “Amigos, cuido sempr’en mia senhor” (B1075/ V665), no qual o autor joga com o termo “cuidar”. No entanto, o grau de complexidade desta composição é bem menor do que o daquela apresentada por Guilhade.

³³¹ Sobre o equívoco no *cantar d’amor* ver Elvira FIDALGO, 1997. Notar que a autora não menciona nenhum dos exemplos que aqui trazemos.

instaurar a ambiguidade no texto³³². Numa bela composição *d'amor*, Rui Pais de Ribela vai utilizar o termo *ben*, aliado às várias formas da palavra *entender*. Vejamos o texto:

Por Deus vus venho rogar, mha senhor,
que vus fezo, de quantas donas fez,
a mays fremosa nen de melhor prez.
Poys todo ben entendedes, senhor,
entended' or' en qual coyta me ten
o voss' amor porque vus quero ben.

E se vós, mha senhor, entender
esto quiserdes, averedes hi,
a meu cuydar, algun doo de min.
Poys vus Deus fez tanto ben entender,
entended' or' en qual coyta me ten
o voss' amor porque vus quero ben.

E mha senhor, tenpo seria já
de vus nembrardes de me non leixar
en gram coyta, com' oj' eu viv', andar.
E mha senhor, vel por mesura já,
entended' or' en qual coyta me ten
*o voss' amor porque vus quero ben.*³³³

Como refere Martin de Riquer³³⁴, o autor anónimo de um *salut d'amor* que pode ser datado de 1246 e 1265³³⁵ explica que há quatro etapas no amor cortês: uma primeira em que o trovador age como *fenhedor*, isto é, vive o seu amor em segredo sem ousar dirigir-se à dona (os trovadores galego-portugueses, geralmente, ficam-se por esta etapa); depois, se a dona lhe dá liberdade para expressar o seu amor passa à categoria de *pregador*; atinge a etapa de *entendedor* a partir do momento em que começa a trocar presentes com ela (as famosas *dõas dos cantares d'amigo*); e, por fim, chega ao estádio de *druz* quando a dama aceita partilhar o seu leito com ele.

Dito isto, torna-se mais fácil perceber o jogo que Rui Pais faz com os termos *ben* e *entender*. Assim, ao dizer “Poys vus Deus fez tanto ben entender”, a interpretação

³³² Ver, por exemplo, o duplo sentido da expressão “ben veeria” num texto de Rui Queimado (A133/B254), e o jogo que João Airas de Santiago faz com *aver ben* e *ben ver* em “Dizen, senhor, que non ei eu poder” (B944/V532).

³³³ A186/ B337.

³³⁴ Cf. Martin de Riquer, 2011, pp. 90-91.

³³⁵ De notar, contudo, que a terminologia aqui condensada por este autor anónimo era já aplicada pelos trovadores occitânicos nas suas composições. Não foi uma ideia que surgiu apenas nesta data.

imediate seria “Deus fez-vos perceber”, mas numa segunda leitura este *ben entender* parece remeter para um caráter mais íntimo da relação que o sujeito poético deseja ter com a dona³³⁶. E essa leitura torna-se ainda mais consistente quando no refrão o trovador diz “*entended' or' en qual coyta me ten* “. Se a leitura literal de “entended'or” é a de “percebede agora”, não deixa de ser visível o jogo que o trovador faz com o terceiro grau de proximidade do enamorado em relação à dama, em que é designado por *entendedor*. Este sentido equívoco de *entender* é utilizado também numa outra composição, mais subtil, na qual o trovador refere que de entre todas as “mui boa donas” que ele vê, “*atant' eu mays desejo mha senhor,/ e atant' entendo mays que é melhor*”³³⁷. Ou seja, todas as outras donas têm as qualidades que um trovador deve apreciar numa *senhor* (*mui ben parecer, prez*), mas o sujeito poético “entende” que a sua é a melhor. Talvez porque com esta é mais íntimo, entendemos nós.

Semelhante leitura fazemos de uma composição de Rui Queimado, na qual a palavra *entender* assume igualmente o sentido erótico patente no *aver ben*:

E rog'a Deus e Santa Maria,
que lle fezeron muito ben aver,
que ben assi llo façan entender;
e con tod'est'aínda seria
en gran pavor de m'estránhar por én.
E, par Deus, ar jurarl'íá mui ben
que nulla culpa i non avia

de m'entender, assi Deus me perdon,
nen o gran ben que ll'eu quer', e enton,
con dereito non se queixaria.³³⁸

É possível que, neste caso, uma das finalidades da utilização do recurso estilístico da *equivocatio* em torno do conceito de *entender* fosse a de deixar no leitor/ouvinte a dúvida em relação ao grau de proximidade que o trovador já teria tido com a dona. Estas leituras equívocas seriam certamente mais perceptíveis para o público da época que, para além de estar contextualizado no universo argumentativo do autor,

³³⁶ A mesma leitura fazemos da ocorrência desta mesma expressão no *cantar* “Tanto fez Deus a mha senhor de ben” (B192/ V343).

³³⁷ A194/ B345.

³³⁸ A130/ B251. Ver também A132/ B253. Corrigimos “estrãiar” por “estránhar”, seguindo a leitura de B, de forma a simplificar a compreensão do termo.

tinha ainda na música um instrumento que o ajudaria na interpretação daquilo que era dito/cantado.

1.4.3. A diversificação da figura da mulher

À medida que alguns pressupostos teóricos da gramática do amor cortês iam sendo subvertidos, a figura da dona, ativa e intocável, foi ficando mais frágil. Com isso, assistiu-se também a uma diversificação da imagem da mulher representada nestes textos. João Garcia de Guilhade dá o seu contributo a este nível ao introduzir uma entidade feminina distinta no *cantar* “Vi oj’ eu donas mui ben parecer”. Depois de proceder ao elogio das qualidades físicas e morais das donas, apresenta uma figura nova: a *moça* ou *mocelinha*, que vence todas as outras em beleza. Note-se que o elogio feito a esta insólita personagem deixa de lado as habituais fórmulas do *bon prez*, do *bon sen*, ou do *mellor falar*, para se centrar apenas na aparência física, muito ao sabor dos *cantares d’amigo*.

Também numa composição³³⁹ de Pero Garcia Buralês é introduzida uma personalidade inesperada: a “Raynha franca”. O texto é em todos os aspetos um *cantar d’amor*, apresentando os motivos da *coita* e da *perda do sen* e do *dormir*, mas o refrão é dedicado a esta figura. Na opinião de López-Aydillo³⁴⁰ tratar-se-á da viúva de Fernando III, D. Joana de Poitiers, que terá regressado a França no final da década de 50 do século XIII. Tratando-se de uma normal composição amorosa, esta alusão a uma rainha seria um *unicum* nos cancioneros galego-portugueses³⁴¹. Mas poderá também tratar-se, como refere a equipa de Graça Videira Lopes na nota à edição desta composição, de um falso *cantar d’amor*, configurando uma

estratégia semelhante à utilizada por Gonçalo Eanes do Vinhal nas duas falsas cantigas de amigo relativas aos alegados amores da madrastra de Afonso X, a rainha viúva D. Joana de Poitiers, com o seu enteado, o infante D. Henrique, irmão do rei

³³⁹ B222.

³⁴⁰ Cf. Eugénio LÓPEZ-AYDILLO, 1923.

³⁴¹ Excetuando o pranto à rainha D. Beatriz, de Pero da Ponte (B985bis/ V573).

Sábio - as personagens podendo, aliás, ser as mesmas. Nesta interpretação, que parece possível, seria, pois, a voz de D. Henrique que ouviríamos aqui³⁴².

O mesmo faz Rui Pais de Ribela, ao dirigir uma composição a uma “dona Leonor”, que poderá tratar-se de Leonor de Castela, irmã de Afonso X, embora não haja mais dados que nos permitam identificar esta personagem. Como já referimos, a identificação da mulher a quem a composição é dirigida é algo que vai contra a regra do segredo do amor cortês. Mas visto que o sujeito poético faz um longo panegírico da figura feminina quase em tom de *louvor*, e caso o destinatário fosse, de facto, a irmã do rei Sábio, essa identificação faria todo o sentido. Este texto é ainda mais curioso pela comparação feita na última estrofe para elogiar a beleza da dona, única no seio dos cancioneiros galego-portugueses: “Com' antr' as pedras bon roby/ sodes, antre quantas eu vi”.

No âmbito da diversificação da mulher referida nas composições deste período não podemos ainda deixar de referir outras duas figuras. Em primeiro lugar, Guiomar Afonso Gata, por quem Rui Queimado³⁴³ diz morrer *d'amor* em duas composições³⁴⁴ que se situam na fronteira de géneros, em resposta à suposta pergunta de um João Garcia (eventualmente de Guilhade) sobre a identidade da dona. Respondendo também a perguntas de curiosos, Fernão Fernandes Cogominho³⁴⁵ confessa ter perdido o *sen* por uma sobrinha, o que, para além de contrariar as regras do amor cortês ao revelar a identidade da dona, também seria algo socialmente questionável. Por esse motivo, torna-se difícil averiguar se se tratará de um *cantar* autobiográfico, como sugere

³⁴² Cf. Graça Videira LOPES; Manuel Pedro FERREIRA et al, *Cantigas Medievais...* [Consulta em (13-08-2015)] Disponível em: < <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=208&pv=sim> >.

³⁴³ Trovador português, provavelmente pertencente a uma linhagem da pequena nobreza rural, sediada na bacia do rio Vez. As relações que estabelece nas suas composições satíricas levam Oliveira a defender a sua estadia na corte alfonsina durante a década de 40 do século XIII. A identificação de um João Garcia numa das suas composições permite estabelecer uma hipotética relação com João Garcia de Guilhade, podendo ter estado, tal como este autor, ao serviço dos Sousas. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, p. 435. Acrescentamos que a referência a Guiomar Afonso Gata em duas composições, mulher que foi, segundo apura Leontina VENTURA, 2012, p. 212, barregã de Afonso III, pode atestar a comparência do trovador português na corte régia do bolonhês.

³⁴⁴ A142/ B263 e A143/ B264.

³⁴⁵ Existindo dois cavaleiros com o mesmo nome, pai e filho, a crítica tem-se inclinado em identificar o nosso trovador com o primeiro. Pertencente à linhagem dos Guedões, acompanhou Sancho II no exílio político em Castela, mas regressou a Portugal após a sua morte e frequentou a corte de Afonso III desde, pelo menos, 1253 até 1277, tornando-se num homem de confiança do bolonhês e assinando uma grande quantidade de documentos emitidos pela corte. Foi também senhor de Chaves, alcaide-mor de Montemor-o-Velho e senhor de Coimbra. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 337-338.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos³⁴⁶ ou, como propõe a equipa de Graça Videira Lopes³⁴⁷, de um maldizer apostro, colocado em voz alheia.

Outra figura insólita surge numa famosa composição de João Soares Coelho³⁴⁸, trovador que teve um percurso semelhante ao de Guilhade, estando em Castela por volta dos anos 1240-1247, conforme refere Oliveira³⁴⁹, e tendo também passado pela corte portuguesa, estabelecendo relações de confiança e proximidade com Afonso III. A composição a que nos referimos é esta:

Atal vej' eu aqui ama chamada
que, dê'-lo dia en que eu naci,
nunca tan desguisada cousa vi,
se por ùa d' estas duas non é:
por aver nom' assi, per bõa fé,
ou se lh' o dizen porque est amada,

Ou por fremosa, ou por ben-talhada.
Se por aquest' ama dev' a seer,
é o ela, pode-de'-lo creer,
ou se o é pola eu muit' amar,
ca ben lhe quer' e posso ben jurar:
poi'-la eu vi, nunca vi tan amada.

E nunca vi cousa tan desguisada
de chamar ome ama tal molher
tan pastorinh', e se lh' o non disser
por tod' esto que eu sei que lh' aven:

³⁴⁶ A autora refere que essa sobrinha pode ser qualquer uma das filhas da sua meia-irmã, Maria Fernandes Guedão: ou Maria Pires Vide, que foi casada duas vezes, ou Teresa Pires de Vide, que teve três maridos. Cf. CA, II, p. 553.

³⁴⁷ Cf. Graça Videira LOPES; Manuel Pedro FERREIRA et al, *Cantigas Medievais...* [Consulta em (15-08-2015)] Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=331&pv=sim>>.

³⁴⁸ Trovador português a linhagem dos Coelho de Ribadouro e descendente por via bastarda de Egas Moniz. Terá nascido na segunda década do século XIII e morrido pouco depois de 1279, altura em que desaparece da documentação. Foi vassalo do infante Fernando de la Cerpa, surgindo documentado com ele no Alentejo em 1235. Seguiu com ele para a corte castelhana de Fernando III, casando com Maria Fernandes de Ordees, dama pertencente à nobreza galega. É nesta altura, por volta de 1240-1247 que escreve uma composição dedicada a uma “ama”, mulher que não segue o estereótipo da dona a quem as composições amorosas eram dirigidas, o que deu origem ao famoso ciclo da ama, sendo satirizado por outros trovadores que estariam no mesmo círculo castelhano, entre os quais consta Fernão Garcia Esgaravunha. É também nesta corte que deve ter estabelecido relações com Pincandom, jogral do trovador italiano Sordello, e com quem mantém uma tenção. Depois da subida ao trono de Afonso III, regressa a Portugal, ficando ao serviço do rei desde 1250 até 1279, facto comprovável pela doação da vila de Souto de Riba Homem, e pela sua comparência em mais de trinta documentos régios. 1279 é, pois, a data provável da sua morte. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 370-371.

³⁴⁹ O autor contraria, assim, a opinião de Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *CAM* vol. II, pp. 377-378, que refere que o ciclo terá tomado lugar na cidade de Santarém por volta dos anos 1273-1274.

porque a vej' a todos querer ben,
ou porque do mund' é a mais amada.

E oïde como vus eu disser,
que, pero me Deus ben fazer quiser,
sen ela non me pode fazer nada!³⁵⁰

Um texto que faz o elogio da dama bem ao jeito da *fin'amors*, contando com os motivos do enamoramento como consequência da visão da amada – “atal vej’eu” –, do panegírico da figura feminina – “fremosa” e “ben talhada” –, e até do desejo de obter o *ben* – “pero me Deus ben fazer quiser/ sen ela non me pode fazer nada” –, apresenta então a figura de uma mulher que não é a expectável numa composição deste género: a de uma *ama*. Para explicar o surgimento desta mulher, Yara Frateschi Vieira refere que

O poema desenvolve toda uma engenhosa argumentação para explicar o caso desta mulher que, reunindo qualidades que caracterizam a fidalga, por um acaso da sorte não o é: assim, Joam Soares Coelho vai jogar com as formas cognatas e com os falsos cognatos, «ama», «amada» e «amar», para concluir que ela só pode ser chamada «ama» porque é muito «amada»³⁵¹.

Para Ângela Correia, autora que se tem dedicado ao estudo do *corpus* literário deste trovador³⁵², a designação de *ama* pode ser uma forma encoberta de mencionar a mulher, visto haver na altura uma aceção de “amo” significando “mocho”. A autora identifica então essa *ama* com Urraca Guterres da nobre linhagem dos Meneses, também apelidada de “Mocha”³⁵³. No entanto, o facto de alguns trovadores criticarem a dedicatória desta composição a uma mulher de condição social inferior, referindo até

³⁵⁰ A166/B318. A equipa de Mercedes Brea segue aqui a edição de Carolina Michäelis de VASCONCELOS, CA, pp. 332-333, que contém apóstrofes no final de alguns verbos no infinitivo. Retirámo-las de acordo com os manuscritos. Esta composição deu origem ao famoso ciclo da *ama*, que reúne um conjunto de textos do género satírico e amoroso que foram escritos em resposta a esta. Assim, João Garcia de Guilhade critica o facto de Coelho trovar a uma *ama* (B1501), Fernão Garcia Esgaravunha enumera as várias funções das *amas*, mostrando que estas não são dignas de serem trovadas (B1511), Airas Peres Vuitorom censura a forma como o trovador corrompeu as regras do amor cortês (B1481/V1092), e, numa tenção que mantém com o nosso trovador, Juião Bolseiro expressa o seu espanto pelo facto de um homem tão viajado e culto ter tido a ideia de trovar a uma mulher de condição social inferior, ao que se segue uma discussão sobre aquilo que define uma “bõa dona” e quais as atividades que lhe são próprias. Na última finda, João Soares coloca o jogral no seu lugar referindo que “o mal vilam non pode saber/ de fazenda de bõa dona nada” (B1181/V786).

³⁵¹ Cf. Yara Frateschi VIEIRA, 1983.

³⁵² Destacamos os seguintes trabalhos: Ângela CORREIA, 1996; *Idem*, 2001; *Idem*, 2006; *Idem*, 2010, pp. 135-149.

³⁵³ Cf. Ângela CORREIA, 1996, p. 56.

algumas das atividades inerentes à função de *ama*, significa uma de três coisas: ou que não perceberam a quem a composição seria dedicada, ou que a identificação feita pela investigadora portuguesa não é correta, ou então, que (e isto parece bastante verosímil no universo trovadoresco galego-português) tendo de facto percebido muito bem a quem ela era dirigida, optaram por entrar no jogo poético.

Na opinião de Vicenç Beltrán esta composição seria dedicada a uma ama-de-leite de um infante ou infanta real, provavelmente D. Dinis, mas uma *ama* de condição nobre, o que seria comum na época, acrescentando, ainda, que este texto celebraria tal nascimento³⁵⁴. No entanto, esta teoria tem o problema de pôr em causa a datação aceite para este ciclo de *cantares*, que seria atrasada para 1261, data em que um dos intervenientes, Fernão Garcia Esgaravunha já não estaria vivo... Além disso, na tenção que mantém com o jogral Juião Bolseiro, o trovador parece dar a entender que a criança ao cuidado da *ama* não seria do sexo masculino, mas sim do feminino: “mui fremosas pastores”.

O debate parece longe de estar terminado. Seja como for, aquilo que nos interessa reter é o surgimento desta singular figura feminina que, à semelhança da *mocelinha* de Guilhade, um dos trovadores que curiosamente comenta de forma negativa esta opção de Coelho, vem romper com os estereótipos da *dona* dos *cantares d'amor*.

1.4.4. O prazer na *coita*

João Soares Coelho é, decididamente, um trovador que se aventurava a infringir a norma da poesia galego-portuguesa, mesmo quando essa infração o leva a aproximar-se dos modelos occitânicos que lhe deram origem. É disso caso o tópico do prazer na *coita*, que é recorrente na sua poesia amorosa e que surge na voz de um sujeito poético que sofre penas de amor, mas que se compraz com isso:

mais quand' ar cuid' en qual mia senhor vi,
de quantas coitas por ela soffri,
muito m' én tenho por aventurado.³⁵⁵

³⁵⁴ Cf. Vicenç BELTRÁN, 1998.

³⁵⁵ A170/ B321. O tópico é também desenvolvido em A161.

Esta conceção de prazer no sofrimento exprime um sentimento eufórico que não faz parte da sintomatologia amorosa canónica dos trovadores galego-portugueses³⁵⁶. Mas não é o único: Afonso Mendes de Besteiros, por exemplo, mostra-se satisfeito com a sua morte visto que esta agrada à dona, associando a esta ideia expressões como “praz-mi”, “de mia mort’eu sabor”, “é ben con a mia morte”:

Ca de viver mais non m' era mester;
e praz-mi muit' en morrer des aqui
por vos. E tenho que mi Deus faz i
ben, mia senhor, polo que vus disser:
*Moiro por vos, a que praz, e muit', én
de que moir' eu, e praz a min por én!*³⁵⁷

Por sua vez, Pero Garcia Buralês sente “gran prazer” com a sua morte, porque “pois eu morto for/ log’esta coita perderei enton”³⁵⁸.

Já Rui Queimado coloca-se à disposição de tudo quanto a dona quiser fazer-lhe: se tiver que morrer por ela “prazermi á”, se tiver que suportar todo o mal que ela lhe quiser fazer “fara mui mellor”³⁵⁹.

Se estes autores expressam a ideia de prazer gerado a partir do sofrimento, outros há em que se verifica um equilíbrio maior entre sentimentos disfóricos e eufóricos, à maneira provençal.

Numa bela composição, João Airas de Santiago³⁶⁰, em tom de sirventês moral mas com uma temática também amorosa, louva aqueles que são “ledos”, que não querem da vida apenas riquezas, e que partilham a seu sentimento quando afirma que

³⁵⁶ Fernão Gonçalves de Seabra expressa também essa ideia de prazer no sofrimento. Em “Gradesc' a Deus que me vejo morrer” (A219/ B386), apesar de morrer d’amor, sente-se feliz porque ninguém sabe por quem morre: *praz-me muito porque non saben ren/ de que moiro, nen como, nen por quen*”, acrescentando, na *finda*, que “fez Deus i bem/ porque mi-a coita non forçou meu sen.”. Já Rui Fernandes de Santiago (B906bis/ V493) sente “de gran pesar gran prazer” pois a sua *senhor* regressou de um período de ausência

³⁵⁷ B376.

³⁵⁸ A91/ B195.

³⁵⁹ A137/ B258.

³⁶⁰ Jogral que, segundo as rúbricas atributivas de algumas das suas composições, foi “burguês de Santiago”. Esteve ativo na corte de Afonso X, identificado como o “Pedr’Amigo, jogral” que surge na repartição de Jerez de la Frontera (1264 e 1269), beneficiando de uma doação de casas por parte de Afonso X, e de Múrcia (1266). Cf. António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo...*, pp. 405-406. Parece tratar-se do mesmo Pedr’Amigo que, em 1285 e em Sevilha, testemunha ainda legado de bens do irmão de um outro jogral, Gonçalo Rodrigues, ao Mosteiro de Monfero (Pontedeume), o que confirmaria a sua naturalidade galega. Cf. Vicenç BELTRÁN, 1993b, e *Idem*, 2005. Também António Resende de Oliveira considera válida a hipótese de que o seu apelido seja resultado da sua longa permanência na corte

trob' e cant' e cuido sempr' en ben,
e tenh' amiga que faz mui bon sén,
e pod' o tempo passar en prazer³⁶¹,

deixando transparecer uma perspectiva francamente otimista do amor, próxima da concepção occitânica da *joi d'amour*.

Refiro, por fim, uma composição de Martim Moya³⁶², “Ben poss' Amor e sseu mal endurar”³⁶³, na qual esta perspectiva eufórica surge ainda mais acentuada. Para o trovador, servir a *dona* “é o meu ben/ e aquest' é meu viço e meu sabor!”, defendendo, assim, que o amador deve continuar servindo a sua *senhor* pacientemente, “ca bon serviç' en ben ss' encimará”, numa conceção do amor e do serviço bem próxima daquela que podemos encontrar nos textos dos trovadores provençais.

Apesar de este tópico ter reunido alguns adeptos, alertamos para o facto de ser absolutamente residual no universo da poesia *d'amor* galego-portuguesa. Contudo, os autores que a ele recorreram têm a particularidade de terem todos frequentado a corte do infante Afonso na década de 40³⁶⁴, altura em que muitos trovadores provençais passaram pela corte do príncipe castelhano.

Ora, voltando à composição de Coelho, esta torna-se ainda mais interessante pelo facto de, na *fiinda*, a *senhor* aparecer “seendo con sa madre en un estrado”. Esta curiosa imagem remete para o universo dos *cantares d'amigo*, com uma imagem da mulher sentada num estrado como era usual nas casas nobres³⁶⁵, na habitual companhia feminina. O facto de essa companhia ser a mãe poderá estar relacionado com o motivo da *guarda*, tão frequente neste género, como veremos adiante. Também o tom

sevilhana do rei sábio, e não da sua naturalidade. Deverá ter estado ativo, então, entre as últimas décadas do século XIII e o início do século XIV

³⁶¹ B962/ V549. Perspetiva também visível em B893/ V477 e B890/ V474.

³⁶² Clérigo, possivelmente castelhano, que deverá ter estado ativo entre 1270 e 1280, na corte de Afonso X. Cf. Luciana Stegagno PICCHIO, 1994, pp. 383-384.

³⁶³ B897/ V482.

³⁶⁴ Só de Pedr'Amigo de Sevilha não temos dados que comprovem a sua estadia nesta corte numa cronologia tão recuada.

³⁶⁵ Esta imagem da mulher sentada no estrado surge também no episódio da morte da judia de Toledo na *Crónica de Castela*. Cf. Ramón LORENZO, 1975-1977, pp. 716-717. Para um estudo comparativo entre este episódio e o da morte de Inês de Castro na *Crónica de D. Pedro de Fernão Lopes*, ver Maria do Rosário FERREIRA, 2014.

surpreendentemente positivo da composição e a afirmação de que “ben maravilhado/ será quen vir a senhor que eu vi/ pelo seu ben” (com um sentido equívoco de *ben* que pode remeter para a ideia de consumação amorosa), são aspetos que aportam a esta composição um hibridismo entre os géneros *d’amor* e *d’amigo*, muito comum em autores que, tal como Coelho, compuseram em ambos. É o caso, por exemplo, de João Airas de Santiago, que desenvolve todo um *cantar d’amor* em torno do tema da mulher guardada³⁶⁶. Talvez esta contaminação de géneros tenha influenciado a mudança de tom verificada em autores com uma cronologia tão próxima dos da segunda geração.

1.4.5. A linguagem do serviço

O campo sémico do *serviço* amoroso ocupa um lugar preponderante em toda a lírica galego-portuguesa, muito mais do que na occitânica ou francesa. Do que conseguimos verificar, é um termo que ocorre com muito mais frequência relativamente ao número de composições que sobreviveram nos trovadores ibéricos do que nos occitânicos³⁶⁷. Além disso, somos de opinião que os nossos trovadores terão levado mais longe o conceito de *serviço*. Muito embora nos trans-pirenaicos este motivo, que nasce da interpretação das relações feudo-vassálicas em sede poética, ocupe um lugar central na construção da linguagem amorosa, nos peninsulares nota-se uma verdadeira obsessão com o vocabulário respetivo, que edifica essa mesma linguagem. Assim, se nos occitânicos já existe uma concepção erótica do conceito, no seio dos nossos trovadores o *serviço* configura-se como uma explícita forma de solicitação da dona e do bem, implicando uma dinâmica de proximidade que tem em vista a consumação amorosa. Contudo, nos occitânicos o grau de referencialidade do objeto do serviço é maior do que nos galego-portugueses, ao passo que a ritualização da linguagem é menor.

³⁶⁶ Refiro-me ao texto “Non vi molher, des que naci” (B947/ V535), no qual comparece claramente o motivo da mulher guardada (“tan muito guardada com’ é/ a mia senhor”) pela mãe (“De sa madre”).

³⁶⁷ Na antologia de Martin de RIQUER, 2011, encontrámos cerca de 76 ocorrências do termo “servir” e de outros da mesma família em composições amorosas; na da responsabilidade de Carlos ALVAR, 1999, entre textos occitânicos (que não compareciam na antologia de Riquer) e franceses encontrámos 15 ocorrências; e na antologia de Samuel N. ROSENBERG et Hans TISCHLER, 1995 apurámos 57 ocorrências.

Nos dois casos o serviço implica o *galardon*³⁶⁸, isto é, a recompensa, que é levada mais longe no caso dos trovadores galego-portugueses. Deter o *galardon* é ter a posse da dona, e sem isso o *serviço* não faz sentido. É que a mulher representa o poder, pelo que possuí-la seria sinónimo de pertencer ao grupo que o detém³⁶⁹. Perante a distância a que a dona se encontra, o serviço amoroso acaba por se tornar na eterna espera de uma recompensa que não virá nunca. Um bom exemplo deste pressuposto é a já atrás citada composição de amor “Ben poss' Amor e sseu mal endurar”³⁷⁰ de Martim Moya, na qual o conceito surge seis vezes. Nesta composição, o sujeito poético constata que só um bom serviço pode ser premiado com uma recompensa

E por end'am'e sévi'e são seu
desta senhor, e servi-la quer'eu
ca bom serviç'em bem s'encimará

dizendo o mesmo na cantiga “Amor, non qued'eu amando”³⁷¹, desta feita com dez ocorrências do termo:

Mays poys me Deus deu ventura
d' en tan bon logar servir,
atender quero mesura
ca me non á de falir.

O serviço amoroso acaba por se tornar, então, num tópico absolutamente central na lírica galego-portuguesa. Embora a conotação erótica seja a mesma que os trovadores provençais lhe atribuíam, o desajustamento entre a linguagem de submissão occitânica e aquilo que os trovadores galego-portugueses poeticamente aspiravam leva a que *servir* não signifique apenas estar ao dispor da dona e aguardar pacientemente uma recompensa, mas também, e acima de tudo, reclamar uma posição que não é a habitual nesta hierarquia pré-estabelecida: *servir* é querer apodera-se da mulher. Talvez isso

³⁶⁸ Sobre o motivo do *galardón* na poesia galego-portuguesa ver Esther CORRAL-DÍAZ, 2009a. De notar, contudo, que a conclusão a que chega é diferente da nossa: para a autora, “a temática na que se inscrebe *galardon* é bastante sinxela e non se afasta dos canons establecidos. Limítase na maioría dos casos a expoñer a falta da recompensa da dama e a reiterar a súa solicitude ata case a extenuación. Nada máis. Non se afrontan sentidos poéticos máis complexos ou reflexivos (...)”.

³⁶⁹ Sobre esta temática, ver José Carlos Ribeiro MIRANDA, 2011.

³⁷⁰ B897/V482.

³⁷¹ A307/ B895/ V480.

explique que haja tantas ocorrências do termo por texto e que tenham sido feitas algumas composições que chegavam mesmo a parodiar o motivo, como é o caso de uma cantiga de escárnio³⁷² de Estevão da Guarda³⁷³.

Nos occitânicos, além da já referida menor frequência da palavra face ao número de composições, uma parte das ocorrências encontra-se relacionada com o serviço prestado ao Amor enquanto personagem alegórica³⁷⁴, e não com o serviço prestado diretamente à dona, que é o que acontece na grande maioria das composições dos trovadores galego-portugueses³⁷⁵. Esta situação pode ser mais bem compreendida se tivermos em conta que a realidade sociológica dos occitânicos é bastante diferente da dos trovadores galego-portugueses. Em relação aos primeiros, como verifica José Carlos Miranda³⁷⁶, com exceção dos trovadores iniciais, grande parte dos restantes tinha uma inserção social relativamente modesta, pelo que o seu horizonte de expectativas em relação à dona seria limitado, o que explica a sua atitude reverencial perante esta. Por seu lado, os compositores ibéricos não teriam as mesmas limitações sociológicas no que diz respeito ao acesso à mulher, uma vez que um grande número deles pertencia à nobreza³⁷⁷. Existia, assim, e nas palavras de Miranda, que vão ao encontro do que acima já dissemos, uma “incompatibilidade fundamental entre a linguagem occitânica do

³⁷² B 1319/ V 924.

³⁷³ Trovador português, ativo no final do período trovadoresco e que desempenhou a função de escrivão régio na corte de D. Dinis a partir de 1299. A partir de 1314, a sua relação com o rei será cada vez mais próxima, dado que recebe várias doações e benesses como recompensa pela sua fidelidade, mantendo-se ao seu lado nos conturbados últimos anos do seu reinado. Cf. José Augusto PIZARRO, 1999a, p. 1128. Após a morte de D. Dinis, continua a desempenhar o cargo de conselheiro régio de D. Afonso IV, tendo morrido em 1364, já no reinado de D. Pedro I. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1993b, pp. 245-246 e *Idem*, 1994, pp. 329-330.

³⁷⁴ Ver, a título de exemplo, as composições “Puois nostre temps comens’a Brunezir” de Cercamon: “Aquest’amor no pot hom tan servir”, in Martin de Riquer, 2011, pp. 229-232; “Quant amor trobet partit” de Peirol: “Amors, tant vos ai servit”, *Idem*, pp. 1120-1122. Nos autores da França do Norte, os trovadores, também há muitas composições em que o serviço é dedicado ao Amor e não à dona. Ver, por exemplo, as composições “L’autrier chevauchoi delez Paris” de Richard de Semilly: “Qui onques Amors servies n’avoit”, in Samuel N. ROSENBERG et Hans TISCHLER, 1995, p. 439; e “Quant voi eu la fin d’esté” de Perrin D’Angicourt: “A amors servir merent”, *Idem*, p. 718.

³⁷⁵ Apenas temos conhecimento de uma composição em que o serviço é dirigido ao Amor e não à dona. Trata-se do cantar “Já m’eu queria leixar de cuidar” (B1056/V646) de Martim Peres Alvim: “de servir Amor, com gram razom”.

³⁷⁶ Cf. José Carlos MIRANDA, 2005, pp. 123-150. Sobre o assunto ver também Erich KHÖLER, 1964, pp. 27-51.

³⁷⁷ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 303-440.

serviço de amor e a motivação profunda do canto”³⁷⁸ dos trovadores galego-portugueses, incompatibilidade essa que se resolve poeticamente com o surgimento de um novo género, o cantar de amigo, que surgiu no seio da segunda geração de trovadores galego-portugueses como forma de veicular um imaginário masculino pouco disposto a integrar as dificuldades no acesso à mulher.

O vocabulário do serviço não se limita, contudo, a variações deste lexema. Um outro termo que parece ganhar alguma relevância em contexto amoroso é *mandado*, não com o sentido de “notícia”, “mensagem”, que é aquele que adquire no género *d’amigo*, mas significando “ordem”. Num texto do mesmo Martim Moya, dá-se alguma ênfase ao *mandado da senhor*, a que o trovador deve obedecer:

Ca sempr' eu serey pagado
de quanto ss' ela pagar
e de fazer seu mandado,
se m' ela quiser mandar,
como se me ben fizesse,
assi como me mal faz,
ou ll' o meu amor prouguesse,
assi como lle despraz³⁷⁹.

Com o sentido oposto, de “desobediência”, aludido pela expressão *sair de mandando*, surge no género de amigo em Gonçalo Anes do Vinhal – “porque mi assi de mandado saiu”³⁸⁰ –, em Fernão Fernandes Cogominho – “de mi sair de mandado”³⁸¹ –, em Pero Mafaldo – “que nunca se partisse de mi sen meu mandado”³⁸² –, e em Rui Fernandes de Santiago³⁸³, aqui, no entanto, referindo-se à figura feminina, obedecendo à inversão de papéis, muito própria deste género – “Pois lhi saí de mandado”³⁸⁴.

³⁷⁸ Cf. José Carlos Ribeiro Miranda, 2005, p. 224.

³⁷⁹ A304. Outras ocorrências do termo: Paio Calvo – “que tant'alhur mora e sen meu mandado” – (B1236/ V841); João Baveca – “u vos fostes sen meu mandado” – (B1229/ V834) e Lopo – “que se foi sanhud'e sen o meu mandado” (B1254/ V859).

³⁸⁰ B709/ V310.

³⁸¹ B702/ V303.

³⁸² B383.

³⁸³ Clérigo galego que terá frequentado a corte de Afonso X, que o terá nomeado capelão, cujo testamento foi redigido em Salamanca em 1273. Terá, no entanto, falecido vários anos depois, visto que em 1284 era ainda monge de S. Paio de Antealtares em Santiago de Compostela. Cf. Antonio LÓPEZ FERREIRO, 1902, p. 376.

³⁸⁴ B929/ V517. Outras ocorrências da expressão: João Servando – “e porque m'el de mandado saiu” – (B1144bis/ V747) e Nuno Peres Sandeu – “se nunca já de meu mandado sal” – (B799/ V383).

Muito embora *mandado*, com o sentido de “ordem” ou “pedido”, seja um termo muito frequente nos textos em prosa da época³⁸⁵, parece-nos que os trovadores se apropriaram dele em sede poética para a edificação da linguagem do amor e do serviço. É a diferença entre a função poética e a função prática da linguagem que, segundo Hans Robert Jauss, seria contextualmente percebida pelo leitor/ ouvinte

For the specific reception wich the author anticipates from the reader for a particular work can be achived, even if the explicit signals are missing (...) by the contrast between fiction and reality, between the poetic and the pratical function of language, wich the reflective reader can always realize while he is reading³⁸⁶.

Neste contexto, “mandado”, significando, regra geral, o poder que a personagem feminina exerce sobre a masculina, teve um redimensionamento semântico, ajudando da construção de uma linguagem distintiva. Note-se, contudo, que, mais importante do que a obediência, parece ser a desobediência, como se pode concluir pelo superior número de ocorrências da expressão *sair de mandado*³⁸⁷, face ao termo *mandado*, e pelo facto de este último surgir também em contexto de negação – *sem meu mandado* –, o que é ainda mais relevante pelo facto de estas ocorrências pertencerem ao género *d’amigo*, que, na sua origem, apresenta um carácter subversivo em relação ao tradicional género *d’amor*, resultando no apanágio da libertação masculina face aos espartilhos do serviço e à ânsia demonstrada pela dominação do mundo feminino, como veremos adiante.

³⁸⁵ O TMILG atesta cerca de 1926 ocorrências do termo em documentos de prosa notarial entre os séculos XIII e XV, 152 ocorrências em documentos de prosa histórica dos séculos XIII e XIV, e 15 em documentos de prosa jurídica na mesma altura. Por seu lado, o CORDE apresenta 5911 casos em 1899 documentos entre 1200 e 1350, a grande maioria em textos jurídicos (3758) e prosa histórica (1502).

³⁸⁶ Cf. Hans Robert JAUSS, 1970, p. 14.

³⁸⁷ Para a expressão *sair de mandado*, o TMILG regista duas ocorrências ambas pertencentes à *Crónica Xeral* e *Crónica de Castela*. Já o CORDE, numa pesquisa de textos situados entre 1200 e 1400, não regista nenhuma ocorrência de “sair de mandado”, contabilizando cinco casos em 4 documentos de “salir de mandado”, quatro deles em documentos notariais, e outro nas *Mocedades de Rodrigo*. Concluimos, pois, que a expressão não era vulgarmente utilizada.

1.4.6. O segredo d'amor

Uma das regras da gramática do amor cortês é a de que as relações amorosas devem ser discretas. Assim, Andreas Capellanus, clérigo da corte de Marie de Champagne, no seu tratado *De Amore*, o qual sistematiza o modelo amatório veiculado pelas composições dos trovadores occitânicos, mais especificamente no capítulo I do “Liber Secundus”³⁸⁸, intitulado “Qualiter amor retineatur”³⁸⁹, sugere que, para preservar o amor que havia sido ganho, o homem deve ter o cuidado de mantê-lo em segredo – “Qui suum igitur cupit amorem diu retinere illaesum, eum sibi maxime praecare oportet, ut amore extra suos terminos nemini propaletur, sed omnibus reservetur occultus”. Sintetiza este aspeto no capítulo VIII intitulado “De regulis amoris” com a seguinte regra “XVIII- Amor raro consuevit durare vulgates”, ou seja, 2o amor quando divulgado raramente dura”³⁹⁰. É, portanto, inusitado o desejo expresso por João Soares Coelho de ter um confidente com quem pudesse partilhar a sua *coita*, uma vez que tal iria contra esta regra básica. Vejamos o que diz o trovador português:

As graves coitas, a quen as Deus dar
quer e o mal d' amor, gran ben faria
se lhe desse (pero non lhe daria)
con quen oussasse en sas coitas falar,
en tal guisa que lh' o non entendesse
con quen o falasse, e que se doesse
d' el; mais non sei de Deus, se poderia?³⁹¹

O sujeito poético quer, então, alguém com quem possa falar do seu *mal d'amor*, mas de tal forma que esse alguém não conseguisse identificar a pessoa a quem a composição é dirigida, o que não seria possível. O facto de guardar para si tamanho sofrimento acaba por contribuir para o intensificar:

³⁸⁸ Para o texto do *De Amore* de Andreas Capellanus (em versão latina) ver: <http://www.thelatinlibrary.com/capellanus.html> na “The Latin Library”.

³⁸⁹ “Como preservar o amor”.

³⁹⁰ A questão do segredo nas relações amorosas é abordada noutras passagens do Tratado, como por exemplo, no diálogo E do “Liber Primus”, entre um homem e uma mulher nobres, no qual se refere que «amantium noli existere propalator», ou seja, «não se deve expor os amantes»; e ainda no primeiro julgamento de amor do “Liber Secundus”, no qual um cavaleiro que tornou público o segredo de amor foi punido severamente: «Quidam miles intima turpiter et secreta vulgarit amoris. Cuius excessum in castis omnes militantes amoris postulant severissime vindicare, ne tantae praevaricationis exemplum impunitatis inde sumpta occasione valeat in alios derivari».

³⁹¹ A167, 168/ B319. A mesma ideia surge em A159.

E o pesar que me fazem sofrer
e a gran coita non é de dizer.
E queixar-m'-ia, mais non ei a quen³⁹².

Também Fernão Goncalves de Seabra³⁹³ diz algo de semelhante em “Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse”³⁹⁴, ao imaginar um cenário em que confidenciaria o seu amor a um amigo e este o ajudaria em relação à dona, o que causaria a esta *pesar* e, consequentemente, *coita* ao sujeito poético.

Se um cenário destes se revela inconcretizável, na medida em que causar *pesar* à dona seria o que de mais grave poderia acontecer ao sujeito poético, pior ainda do que a própria morte, o assédio a que os trovadores estão sujeitos da parte dos curiosos – os *lauzengiers* da poesia provençal –, que tentam incessantemente descobrir a identidade da dona, é outra das suas principais preocupações. De facto, os trovadores desta fase denotam uma quase obsessão pelo tema do segredo amoroso, da respectiva quebra e dos *miscradores* que *preguntan*. São vários os textos que se desenvolvem à volta do tema das perguntas dos curiosos, perguntas às quais o sujeito poético não pensa responder para não aborrecer a dona e para poder continuar a vê-la³⁹⁵.

Ora, numa curiosa composição, Pero Garcia Burgalês começa por dizer que vai revelar quem é a que o faz morrer, visto que não tem mais nada a perder para além daquilo que já perdeu. Mas, depois, na última estrofe, ao descrever a mulher, utiliza as fórmulas e lugares-comuns habituais no panegírico da dona, sem fornecer qualquer dado concreto adicional:

Ca tanto a fez Deus ben parecer
sobr' outras donas, e melhor falar
sobre quantas eu pudi veer,
que direy mays, e pes a quen pesar!
Mui mayla fez valer en todo ben,

³⁹² A163/ B316.

³⁹³ Oliveira identifica Fernão Gonçalves com um trovador português de ascendência leonesa que terá estado ativo na segunda metade do século XIII. Terá eventualmente relações familiares com Teresa Fernandes de Seabra, que foi amante de Afonso III, o que pode colocar o nosso trovador na corte do rei português na segunda metade do século XIII. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 341-342.

³⁹⁴ A221/ B289

³⁹⁵ É um tema recorrente na poesia de Fernão Gonçalves de Seabra. Ver, por exemplo, os textos B390, B391/ V1, A211, A220/ B387. Surge também em João Peres de Aboim: A183, A184/ B677/ V279; Martim Soares: A55/ B617; Pero de Armea: B1089/ V680; João Servando: B1074/ V644; João Airas de Santiago: B942/ V541; João Vasques de Talaveira: A245/ B433/ V45, Nuno Fernandes Torneol: A81/ B184bis.

ca lhi fez el que lhi non mingua ren
de quanto ben dona dev' aver.³⁹⁶

O trovador joga então com a expectativa que causou no leitor/ouvinte durante as duas primeiras estrofes, para depois as defraudar por completo ao fazer uma descrição que se poderia aplicar a qualquer mulher digna de ser cantada.

Para proteger a identidade da dona, o sujeito poético vai ainda mais longe, revelando-se disposto a fingir amar outra para não causar *pesar* àquela a quem quer bem. É o que diz Fernão Gonçalves de Seabra em “Por non saberem qual ben desejei”³⁹⁷:

aquesto direi:
*que desejo ben por que non dou ren,
e que me ven o mal que me non ven!*

Mas mais interessante ainda é um texto de Martim Soares. Vejamo-lo:

Muitus me võem preguntar,
mha senhor, a quen quero ben,
e non lhis quer' end' eu falar
con medo de vus pesar en,
nen quer' a verdade dizer,
mays jur' e faço-lhis creer
mentira por volhis negar

e porque me võem coitar
do que lhis non direi per rem,
ca m' atrev' eu en vus amar.
E mentr' eu non perder o sen,
non vus devedes a temer,
ca o non pod' ome saber
per min, se non adivinhar.

non será tan preguntador
null' ome que sabha de min
ren per que seja sabedor
do ben que vus quis, pois vus vi.
E pois vus praz, negalo-ei
mentr' o ssen non perder, mays sei
que mh-o tolherá voss' amor.

E se per ventura assi for,
que m' er pregunten des aqui
se sodes vos a mha senhor

³⁹⁶ B201.

³⁹⁷ A212.

que am' e que sempre servi,
vedes como lhis mentirei:
d' outra senhor me-lhis farei
ond' aja mais pouco pavor.³⁹⁸

Esta composição inicia-se com o habitual motivo da *pregunta*³⁹⁹ feita por curiosos – “muitos” –, à qual o trovador não vai responder “con medo de vus pesar en”. Assim, para desviar a atenção da sua *senhor*, vai fazê-los “creer/ mentira”, ao apontar na direção de outra mulher. E enquanto o sujeito poético não *perder o sen*, esse segredo não será revelado. No entanto, essa perda será inevitável, porque “mh-o tolherá voss'amor”. Estamos, pois, perante a iminente revelação da identidade da dona, mais uma vez causada e justificada pelo ensandecimento, que o sujeito poético não consegue evitar visto que é obra da força do amor, como em João Garcia de Guilhade.

1.4.7. Pequeno momento conclusivo

Chegamos, pois, à conclusão de que a poesia dos trovadores *d'amor* desta geração, quer daqueles que eram próximos de Afonso III, quer dos que gravitaram em torno da figura de Afonso X, foi sendo construída em torno do interdito da identidade da mulher a quem serviam. Partindo de tópicos que são transversais a todo o período trovadoresco, como o panegírico da *dona*, a solicitação do *ben*, a imensurabilidade da *coita* ou a morte *d'amor*, estes trovadores foram fazendo jogos nos quais ou ameaçam, ou dão indícios, ou revelam abertamente quem era a *senhor* por quem sofriam, desafiando assim o poder daquela a quem sempre disseram não querer causar *pesar*.

Ao mesmo tempo, os textos que vemos saírem destes ambientes vão acentuando ainda mais o hibridismo já verificado em alguns trovadores da segunda geração. Se assim não fosse, como explicaríamos a existência de uma composição como “Vedes, senhor, quero-vus eu tal ben”⁴⁰⁰, de Estêvão Faião⁴⁰¹, na qual a *senhor* retribui as

³⁹⁸ A48/ B160.

³⁹⁹ É de notar que o primeiro verso desta composição é exatamente igual ao verso inicial de um texto da autoria de Pero de Armea (B1085/ V677), jogral galego que terá iniciado a sua atividade junto à corte senhorial de D. Rodrigo Gomes de Trastâmara, mas que, pelas referências toponímicas que faz em alguns dos seus *cantares*, e também por esta possível ligação a Martim Soares, terá frequentado ainda a corte castelhana de Afonso X. Cf. António Resende de Oliveira, 1994, p. 411.

⁴⁰⁰ A240/ B428/ V40.

solicitações amorosas do trovador, chamando-o “amig’e senhor”, senão num contexto de perda de funcionalidade de uma linguagem que, na verdade, nunca se adequou às conjunturas sociais dos trovadores galego-portugueses? Ou daquele *cantar*⁴⁰² do jogral Lourenço⁴⁰³, que seria em tudo uma composição *d’amigo*, não fosse a perspectiva masculina a imperar na voz do narrador que chama *mia senhor* a uma das três “fremosinhas pastores” a quem ouve cantar *d’amor*? Ou ainda o texto⁴⁰⁴ de Rui Fernandes de Santiago que, pegando num tema raro nas composições *d’amor*, mas típico das *d’amigo*, o mar, parte para a caracterização da *dona* utilizando adjetivos também muito próprios deste género (*velida, fremeosa, ben feita*)?

Este é, de facto, um período em que a influência dos *cantares d’amigo* nos *d’amor* é acentuada, principalmente naqueles trovadores que compõem nos dois géneros. Foi, pois, no diálogo entre géneros que se foi reinventando e atualizando a canção trovadoresca, numa altura em que os rígidos códigos do género *d’amor* não serviam as necessidades da sociedade que produzia as composições.

Em Portugal, a canção trovadoresca ganhou novo fôlego com a centralização da atividade trovadoresca em torno da figura de D. Dinis. Mas, em Castela, a morte do rei Sábio levou à dispersão dos trovadores que se reuniram à sua volta. Na corte de Sancho IV, a maioria dos poucos trovadores que sobreviveram deveriam ser já de idade avançada, visto que tinham estado também presentes na corte do seu pai. O desinteresse do novo rei por esta manifestação cultural levou à sua extinção na corte de forma muito rápida e repentina, mas compreensível tendo em conta o papel aglutinador desempenhado por Afonso X enquanto mecenas. O desaparecimento do monarca arrastou consigo todo o contexto cultural que havia criado à sua volta.

⁴⁰¹ Trovador em relação ao qual não sabemos nada, apenas que esteve na corte de Afonso X, como se depreende por uma sua cantiga de escárnio (B1561) que menciona uma personagem satirizada por outros trovadores do círculo do rei sábio. Cf. António Resende de Oliveira, 1994, p. 331.

⁴⁰² B1262/ V867.

⁴⁰³ Em relação a este jogral nada sabemos para além das informações que algumas composições nos transmitem. Sabemos ter estado ao serviço de João Garcia de Guilhade, tanto na corte castelhana de Afonso X, como muito provavelmente em Portugal, na corte de Afonso III. O trovador português confirma, em 1270, o testamento de um Lourenço Martins, marido de uma Sancha Peres de Guilhade, provavelmente sua familiar, podendo este Lourenço Martins tratar-se do nosso jogral, embora não haja mais dados que possam comprovar esta hipótese. Cf. António Resende de Oliveira, 1994, pp. 379-380.

⁴⁰⁴ B903/ V488.

1.5. Os trovadores *d'amor* da corte dionisina

Seria interessante estudar os trovadores *d'amor* que gravitaram à volta do rei D. Dinis, sem dúvida um dos mais profícuos e importantes trovadores galego-portugueses, se de facto eles tivessem tido alguma notoriedade. Poderíamos, decerto, apontar vários nomes, ainda que em muito menor número do que aqueles que passaram pela corte do seu avô. Na produção associada a esses nomes, veríamos repetir-se à exaustão os já frequentes e desgastados tópicos deste género poético – a hiperbolização da coita, o trovador que não consegue viver longe da sua *senhor*, a reclamação do *ben* que a *dona* desmesuradamente não quer dar, o segredo, a perda do *sen* que pode levar à quebra do segredo, a *partida*, a morte por amor... O extremo a que foram levados alguns destes tópicos é visível, por exemplo, na composição “Todos dizem que Deus nunca pecou”⁴⁰⁵ de Pero Guterres⁴⁰⁶, na qual o trovador acusa Deus, apresentado como rei e senhor natural, de cometer pecado mortal ao desamparar os seus vassalos que morrem de amor.

Na verdade, excetuando um ou outro caso, toda a produção *d'amor* relevante produzida na corte dionisina saiu da pena do rei. Mas, antes de partirmos para os seus textos, vejamos, então, as exceções que se destacaram nesta altura.

1.5.1. A contaminação de géneros

Um dos trovadores que se destacou na corte dionisina foi João Mendes de Briteiros⁴⁰⁷, o último da sua linhagem, privado do rei. Numa composição⁴⁰⁸ que se inicia pelo já recorrente tópico da *partida*, o sujeito poético começa por referir que se

⁴⁰⁵ B922/ V510.

⁴⁰⁶ Trovador provavelmente português que esteve ativo na corte régia portuguesa, provavelmente de D. Dinis, visto que se dirige a um “rey de Portugal” na sua única composição *d'amor* conservada pelos cancioneiros. Poderá pertencer a uma família da pequena nobreza, visto que nessa mesma composição refere que outros lhe ganham em “muit' alto lynhaj' e gram poder”. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, p. 418.

⁴⁰⁷ Trovador português do final do século XIII, neto de Rui Gomes de Briteiros e filho de Mem Rodrigues de Briteiros, igualmente trovadores e igualmente influentes na corte régia. Aparece mencionado pela primeira vez na chancelaria régia em 1288, continuando a assinar documentos até, pelo menos, 1315, conforme nos adiantam Ventura e Oliveira. A partir de 1292 desempenha o cargo de conselheiro do rei, chegando mesmo a casar-se com uma sua meia-irmã, D. Urraca Afonso. Deve ter morrido por volta de 1334, encontrando-se sepultado, juntamente com a sua mulher, no mosteiro de S. João de Tarouca. Cf. Leontina VENTURA e António Resende de OLIVEIRA, 2003.

⁴⁰⁸ B861/ V447.

vai embora porque ver os olhos da *dona* e não poder dela obter o *ben* lhe causa um sofrimento que não consegue suportar. Para o exemplificar, tece uma comparação invulgar nos *cantares* deste género: o sujeito poético foge da *dona*, assim como foge o *cervo lançado*, isto é, ferido de lança, deixando, contudo, a ideia de que foi a *senhor* que o chamou: “Que coyta ouvestes, ora, d' enviar/ por min?”.

Ora, esta imagem do *cervo*, inclusivamente a do *cervo* ferido, é o motivo central na poesia *d'amigo* de Pero Meogo⁴⁰⁹, que abordaremos com detalhe no capítulo a ela dedicado. Avançamos apenas que, dada a cronologia tardia de João Mendes de Briteiros em relação àquele a que os críticos têm delimitado para Pero Meogo, e que se pode situar em meados do século XIII, é muito provável que o trovador português tenha ido beber à produção poética do (muito provavelmente) jogral galego.

Este elemento volta a aparecer apenas num outro texto⁴¹⁰ que nos chegou fragmentado e que pertence a Vidal, judeu de Elvas, em relação ao qual nada sabemos, mas que, dada esta intertextualidade com João Mendes de Briteiros, deduzimos que poderá ter sido seu contemporâneo. De facto, o *cervo lançado* surge, nos dois casos, em contexto de comparação: “Pois mh-assy faz o voss' amor ir ja/ como vay cervo lançad' a fugir” em Briteiros, e “ey morte a prender, come çervo lançado” no texto de Vidal. Não parece, pois, que a utilização, em circunstâncias textuais sobreponíveis, de um motivo tão singular no universo da poesia galego-portuguesa, que só havia aparecido alguns anos antes como imagem central da poesia de Pero Meogo, possa ser independente. Até porque esta imagem sugere sempre a mesma figura masculina: nestes dois textos, a do trovador, e, no caso de Pero Meogo, a do amigo⁴¹¹.

⁴⁰⁹ Autor em relação ao qual pouco se sabe. Como nos diz Resende de Oliveira, o seu apelido é comum quer na Galiza quem em Portugal. No entanto, o facto de estar rodeados de autores galegos pode apontar para aí a sua origem. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 422-423. Ferreira lança, através da análise às suas composições, uma sedutora hipótese de identificação. Segundo a autora, a referência que Meogo faz ao cervo nas suas composições pode estar relacionada com a ordem da Santíssima Trindade, que surge sempre acompanhada da imagem do animal. Para além disso, o nome do convento-mãe dos trinitários é *Cerfroid*, “construído num local mencionado já como *Cervus frigidus* na bula com que, em 1198, Inocêncio III institui a ordem”. Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, pp.102-105. Mais recentemente Souto Cabo referiu que “existem argumentos objetivos para o reconhecer [ao Pero Meogo] no *Petrus Moogus* registado, em 1260 e 1261, como clérigo-presbítero na freguesia de S. Simão de Ons de Cacheiras (c. Teo), nas imediações de Compostela”, região de onde seria igualmente natural. O principal argumento é que este Pero (Vasques) Meogo surge em contexto trovadoresco, ou seja, surge acompanhado, no primeiro desses documentos, pelo trovador Sancho Sanches (igualmente clérigo), e no segundo por um jogral (de nome Martim de Sisto). Cf. José António SOUTO CABO, 2012b, pp. 280-281.

⁴¹⁰ B1606/ V1139.

⁴¹¹ Asensio havia já referido que a forma fálca das hastes do cervo simbolizaria o amigo. Cf. Eugenio ASENSIO, 1970, pp. 49-53 e 78-80.

O *cantar* de Vidal apresenta, para além disso, outro aspeto bastante raro em composições deste género: a comparação que é feita entre a *senhor* e a que “rosa que ven,/ quando sal d' antr' as rrelvas.”, o que só voltará a acontecer numa composição⁴¹² já muito tardia, atribuída a Afonso XI, na qual este diz “Ay, senhora, nobre rosa!”. Além disso, alguns dos adjetivos que utiliza para a caracterização da figura feminina (“cos ben talhado”, “fremosinha”) são mais próprios do género *d'amigo*. Numa outra composição⁴¹³, que também nos chegou fragmentada, introduz ainda outra comparação muito curiosa: refere que a *dona* o traz “tolheyto”, isto é, doente ou enfraquecido, “como a quen dam as hervas”, parecendo estar aqui a referir-se a plantas que produzem efeitos opiáceos⁴¹⁴. E afirma, ainda, ter visto “o peito branco” da *dona*, aludindo a um grau de intimidade explícito, mas inédito no âmbito dos cancioneiros galego-portugueses. Os poemas do judeu de Elvas pecam, como bem lamenta o autor da rubrica atributiva⁴¹⁵, por serem escassos e se apresentarem fragmentados, visto que são de uma originalidade evidente, fugindo ao carácter normativo da generalidade das composições *d'amor*.

Voltando agora a João Mendes de Briteiros, o trovador português retoma, num outro *cantar*, um motivo bastante frequente no cancionero pessoal de João Garcia de Guilhade: o da cegueira. Nesse texto, o trovador refere que a visão da *dona* – do seu *parecer* – o cega, jogando com a expressão “sol que”/“sol non” na forma adverbial e o substantivo “sol”:

Vistes tal cousa, senhor, que mh-aven
cada que venho convosco falar?
Sol que vos vejo, logu' ey a cegar,

⁴¹² B607, V209.

⁴¹³ B1605/ V1138.

⁴¹⁴ Num poema castelhano de meados do século XIII, *Razón de Amor con los denuestos del agua y el vino*, o sujeito poético faz também referência às capacidades mágicas das ervas: “Otras tantas yeruas y auia/ que sol no[m]bra no las sabia/ Mas ell olor que d'i yxia/ a omne muerto Ressucitarya”. Seguimos a edição de Mario BARRA JOVER, 1989, pp. 123-156, vv. 47-50. Tratámos das relações entre este poema e a poesia galego-portuguesa em Carla Sofia dos Santos CORREIA, 2011.

⁴¹⁵ Na rubrica atributiva pode ler-se: “Estas duas cantigas fez um judeu d'Elvas, que havia nome Vidal, por amor d'ũa judia de sa vila que havia nome Dona. E pero que é bem que o bem que home faz se nom perça, mandamo-lo screver. E nom sabemos mais dela[s] mais de duas cobras, a primeira cobra de cada ãa”, o que, segundo a equipa de Graça Videira Lopes, será “um sinal claro dos critérios de qualidade que teriam presidido à compilação das cantigas”. Cf. Graça Videira LOPES; Manuel Pedro FERREIRA et al, *Cantigas Medievais...* [Consulta em (19-08-2015)] Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1630&pv=sim>>.

que sol non vej', e que vos venha bem,
poys mh-assy cega vosso parecer;
*se ceg' assy quantos vos vam veer!*⁴¹⁶

Ou seja, o sujeito poético, olhando na direção do sol, cega, tal como acontece quando olha para a amada, o que, em última instância, resulta numa comparação entre esta e o sol, concretizando de forma mais direta a ideia expressa por Guilhade na composição que atrás analisámos⁴¹⁷.

Mencionaremos, ainda, um outro trovador português que, embora se tenha destacado enquanto cantor *d'amigo*, e talvez por isso mesmo, nos deixou uma composição *d'amor* muito curiosa que formalmente confunde com este último género. O trovador a que nos referimos é João Zorro⁴¹⁸ e a composição em causa é a que se transcreve abaixo:

En Lixboa sôbre lo mar
barcas novas mandey lavar,
ay mya senhor velida!

En Lixboa sôbre lo lez
barcas novas mandey fazer,
ay mya senhor velida!

Barcas novas mandey lavar
e no mar as mandey deytar,
ay mya senhor velida!

Barcas novas mandey fazer
e no mar as mandei meter,
*ay mya senhor velida!*⁴¹⁹

Trata-se de uma composição paralelística, que tem como pano de fundo a paisagem marítima que conhecemos dos *cantares d'amigo*, e na qual o sujeito poético emprega um vocabulário muito próprio deste género: a caracterização de *velida* para a dona e o termo *lez*, que havia surgido já numa composição⁴²⁰ de Nuno Fernandes

⁴¹⁶ B867/ V453.

⁴¹⁷ A237. Ver 1.4.1, capítulo III.

⁴¹⁸ Trovador muito provavelmente português que terá estado ativo na corte de D. Dinis. Nada mais sabemos sobre ele. Cf. António Resende de Oliveira, 1994, p. 376.

⁴¹⁹ B1151bis/ V754.

⁴²⁰ B645/ V246.

Torneol⁴²¹, na qual, de resto, também se faz referência às *barcas*, embora a situação esteja invertida. Se na composição de Zorro é o sujeito poético masculino que refere que mandou fazer *barcas* e as deitou ao mar, na de Torneol é a amiga que se encontra a aguardar a chegada das *barcas* e, consequentemente, do amigo. Se tivermos em conta os *cantares d'amigo* de Zorro, que analisaremos mais à frente, torna-se evidente que esta contaminação de géneros será tudo, menos inocente. Este diálogo entre os *cantares d'amigo* e os *d'amor* é, pois, uma característica inerente a muitos trovadores que compuseram nos dois géneros, e acentua-se numa altura em que a linguagem poética parece já haver perdido a sua funcionalidade original.

Vistos, então, os trovadores da corte dionisina que considerámos mais relevantes, vamos agora atentar na produção poética *d'amor* do rei português.

1.5.2. D. Dinis: a recusa do modelo occitânico e a valorização do modo galego-português de *trobar*

D. Dinis entra em cena numa altura em que a poesia galego-portuguesa anunciava já um desgaste evidenciado pela parca inovação e pela constante repetição dos mesmos temas e motivos. No âmbito do género *d'amor*, este desgaste é ainda mais visível: a falta de corporeidade a que a figura feminina estava votada e a abstração da sua caracterização conduziram os trovadores a um lugar estéril e pouco criativo. D. Dinis não é alheio a este estado de coisas. Alguns dos seus textos insistem nas queixas relativas à incomensurável *coita*, decorrente do facto de a *dona* não o recompensar pelo serviço prestado, o que o poderá levar à *morte d'amor*⁴²². Evoca alguns nomes bem

⁴²¹ Não sabemos praticamente nada sobre este trovador. Oliveira, tendo em conta alguns hipotéticos erros de transmissão, pensa tratar-se de um trovador chamado apenas Nuno Fernandes. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 393-394. Entretanto, Beltrán localizou um documento, datado de 1244, onde é referido um João Fernandes Torniol que seria proprietário de uma vinha em Córdova, indicando o autor que poderia tratar-se de um irmão do trovador. Cf. Vicenç BELTRÁN, 1997, pp.89-109. Mais recentemente, Souto Cabo identificou o apelido em dois documentos galegos, o primeiro referindo um *Fernandus Petri, dictus "Turniol" de Villari*, que, em 1262, testemunha uma venda ao arcebispo João Airas, e o segundo referente a três sobrinhos do cônego compostelano Abril Fernandes (no seu testamento, datado de 1269). Cf. José António SOUTO CABO, 2012b. A questão da sua identificação continua, pois, em aberto.

⁴²² B517b/ V120, B545/ V14, B525/ V108/ T2, B536/ V141, B508/ V81, B525b/ V128, B522b/ V125, B529b/V132, B521/V104, B499/ V52, B535/ V138, B549/ V152, B523b/ V126, B513/ V96, B552/ V155, B521a/ V114, B528b/ V131, B510/ V83, B514/ V97.

conhecidos da literatura medieval, como Brancaflor e Flores, ou Tristão e Isolda, para afirmar, numa hipérbole literária do amor⁴²³, que o seu sofrimento é ainda maior do que o destes amantes, o que também constitui um *topos* muito frequente, por exemplo, em Bernart de Ventadorn⁴²⁴. Aborda, ainda, a problemática do segredo ao tentar proteger a identidade da amada para que esta não veja a sua reputação manchada⁴²⁵, podendo, inclusivamente, fingir amar outra para desviar a atenção dos curiosos do seu verdadeiro objeto de desejo⁴²⁶. Neste âmbito, só a *perda do sen* pode comprometê-lo⁴²⁷, visto que deixa de conseguir distinguir o bem do mal⁴²⁸. Mas outros textos há em que o monarca português deixou transparecer a sua condição régia, como bem nos aclara Elsa Gonçalves⁴²⁹. Isso é evidente nas composições que se desenrolam à volta do tema da *partida*. Vejamos a mais relevante:

Oimais quer' eu ja leixá-lo trobar
e quero-me deseparar d' amor,
e quer' ir algunha terra buscar
u nunca possa seer sabedor
ela de mi nem eu de mha senhor,
pois que lh' e d' eu viver aqui pesar.

Mais Deus! que grave cousa d' endurar
que a mim será ir-me d' u ela fôr;
ca sei mui bem que nunca poss' achar
nenhũa cousa ond' aja sabor,
se nom da morte; mais ar ei pavor
de mh a nom querer Deus tam cedo dar.

Mais se fez Deus a tam gram coita par
come a de que serei sofedor,
quando m' agora ouver d' alongar
d' aquesta terra u est a melhor
de quantas som, e de cujo loor
nom se póde per dizer acabar.⁴³⁰

⁴²³ B522a/ V115.

⁴²⁴ Ver, por exemplo, “Tant ai co cor ple de joya”. Cf. Martín de RIQUER, 2011, p. 372.

⁴²⁵ B546/ V149, B520a/ V113/ T7.

⁴²⁶ B526/ V109/ T3.

⁴²⁷ B524a/ V117, B508/ V81.

⁴²⁸ B518/ V101.

⁴²⁹ Elsa GONÇALVES, 1993.

⁴³⁰ B498/ V81.

Logo no início do texto, o sujeito poético apresenta, à maneira ovidiana, a sua renúncia ao canto e ao amor, que o vai levar ao exílio. Este é um tema⁴³¹ que estava já presente em Bernart de Ventadorn⁴³². A renúncia ao canto é consequência da não correspondência amorosa por parte da *dona*, e pior ainda, do facto de a presença do trovador ser para ela causa de *pesar*. Por isso, decide partir: partilhar o mesmo espaço traria ao sujeito poético o desejo de morte, que Deus não lhe proporcionaria sem um longo caminho de sofrimento. Ao partir, demite-se do canto e do amor. O *trobar* e o *amar* andam, assim, de mãos dadas. Renunciar ao canto é, pois, renunciar ao amor. Como quer que seja, o rei-trovador depara-se com as seguintes acusações:

Senhor, dizem vos por meu mal
que nom trobo com voss' amor,
mais ca m' ei de trobar sabor;⁴³³

Dizem os maledicentes que o trovador não canta por amor, ou seja, não canta com sinceridade, mas sim por divertimento. Já dizia Bernart de Ventadorn que “Chantars no pot gaire valer,/ si d'ins dal cor no mou lo chans”⁴³⁴, ou seja, o cantar vale pouco se não vier do coração. Surge, pois, uma tensão entre duas formas de *trobar*: a primeira ao abrigo dos códigos do amor cortês, o *trobar* por amor; e a segunda fora deles, o *trobar* por *sabor*. E desta última que D. Dinis declara afastar-se, visto que o seu canto emana do amor que sente pela *dona*: “mais faz-me voss' amor trobar”. Na verdade, já na composição anterior, o sujeito poético deixava transparecer a ideia de que o *trobar* e o *amor* são indissociáveis. Logo, ao abandonar um, abandonam-se ambos.

Nota-se, pois, uma tentativa de defender e afirmar o modo galego-português de *trobar*, bem visível em “Proençaes soen mui bem trobar”⁴³⁵. A argumentação desta composição anda à volta do otimismo dos trovadores provençais face aos sentimentos disfóricos que os galego-portugueses deixam transparecer nos seus textos. Ora, se isso acontece é porque o *trobar* dos primeiros é sazonal, eles trovam apenas “no tempo da

⁴³¹ Cf. Cristina NOBRE, 2001.

⁴³² Bernart de Ventadorn diz: “Bel vezer, si no fôs/ mos enens tozt en vos,/ laissat agra chanços (...)”, deixando de lado a possibilidade de renúncia ao canto devido ao poder do Amor. Cf. Martín de Riquer, 2011, p. 359.

⁴³³ B509/ V92.

⁴³⁴ Cf. Martín de Riquer, 2011, p. 369.

⁴³⁵ B524b/ V127.

flor”, e, por isso, “tanto que se fôr/ aquel tempo, logu’em trobar razom/ nom am”. O trovador atribui, assim, alguma superioridade aos galego-portugueses, porque continuam a *trobar* apesar de todas as contrariedades.

A persistência do canto não é, geralmente, acompanhada de uma maior recetividade da parte da *dona*. Numa composição⁴³⁶ bastante curiosa, o sujeito poético alude ao facto de esta lhe ter falado “porque se cuidou/ que andava doutra namorado”, colocando, assim, a mulher numa posição de relativa fragilidade, temendo ser trocada por outra. No entanto, o trovador deixa claro que essa foi uma situação única: “*ca sei eu ben que mi non falara/ se de qual ben lh' eu quero cuidara*”, pelo que a não correspondência vai continuar. Ora, face a isto, D. Dinis assume uma postura bem diferente da que é habitual na generalidade dos trovadores:

Praz-mh a mi, senhor, de moirer,
e praz-m' ende por vosso mal,
ca sei que sentiredes qual
mingua vos pois ei-de fazer;
ca nom perde pouco senhor
quando perde tal servidor
qual perdedes em me perder⁴³⁷.

Não é novo este tópico do prazer na morte, como já vimos atrás⁴³⁸. Muitos outros trovadores dizem ter “sabor” na morte, porque esta agrada à *dona*. Mas não é o caso de D. Dinis. Neste texto, o sujeito poético mostra-te feliz em morrer, pois sabe que isso será uma forma de castigar a *dona*, que, deste modo, perderá o seu mais fiel “servidor”. Assim, se a *senhor* não cumpre a sua parte enquanto suserana, não retribuindo o serviço prestado pelo seu “omen leal”, também este vai faltar ao serviço que deveria prestar-lhe enquanto vassalo, morrendo. E morrer será mais fácil para ele, do que será para a *dona* viver sem o seu serviço:

ca meu serviç' e meu amor
será-vos d' escusar peor
que a mim d' escusar viver.

⁴³⁶ B522/ V105.

⁴³⁷ B497/ V80.

⁴³⁸ Ver 1.4.4, capítulo III.

Noutra composição⁴³⁹, refere o “gram torto” que é a *senhor* querer-lhe mal, a ele, que sempre a serviu. Na verdade, já houve tanto mal dela que lhe pede uma reparação, curiosa pela especificidade: deixá-lo contemplá-la uma vez por ano⁴⁴⁰. Ou então sugere que ela partilhe a *coita* que ele sente, para poder dar-lhe valor. E alerta-a ainda para que Deus a castigará e não lhe perdoará por o deixar morrer:

quem tal feito faz, bem sei
que em Deus nunca pód'achar perdom

Ca de pram Deus non vos perdoará
a mha morte⁴⁴¹

Alguns poemas *d'amor* de D. Dinis parecem, pois, querer resgatar o amante da situação de subalternidade que tradicionalmente o caracteriza. Mas isto é apenas aparente. Na verdade, estes rasgos de rebeldia que podem, como defende Elsa Gonçalves, estar relacionados com a condição régia do trovador, são apenas breves lampejos num longo cancionero *d'amor* que tenta promover uma imagem de amante submisso, inerte e conformado. Poder contemplar a dona é todo o bem que deve desejar, e não deve aspirar a nada mais do que a que a *senhor* tenha dó dele⁴⁴² e o deixe continuar a amá-la⁴⁴³. Esta opção por uma linguagem castradora das aspirações trovadorescas faz todo o sentido num rei-trovador que vai pegar numa manifestação cultural, desenvolvida no seio de um grupo aristocrático e bandeira das suas lutas, para a utilizar de maneira subversiva, conferindo-lhe um significado que estava de acordo com a sua intenção de manter esse grupo sob o seu domínio, reprimindo possíveis demonstrações de rebeldia⁴⁴⁴.

Depois da morte de D. Dinis, em 1325, a poesia galego-portuguesa não voltou a recuperar fulgor. Não que os trovadores que se seguiram não tivessem sido capazes de reinventar e adaptar a linguagem *d'amor* aos novos tempos. A verdade é que, com a

⁴³⁹ B505/ V88.

⁴⁴⁰ B542/ V145.

⁴⁴¹ B500/ V83.

⁴⁴² B518b/ V121, B524/ V107/ T1, B517/ V100.

⁴⁴³ B508/ V81, B535/ V138, B521a/ V114.

⁴⁴⁴ É o que nos diz, em relação ao cancionero *d'amigo*, Maria do Rosário FERREIRA, 1999, pp. 129-137 e pp. 175-179.

morte do rei, os trovadores que gravitavam à sua volta acabaram por se dispersar. Porque não encontraram em nenhuma outra personalidade a capacidade de estimular a produção poética da mesma maneira que até então as cortes senhoriais e régias haviam feito, em primeiro lugar; e, em segundo, porque essa linguagem, pertencente a um grupo aristocrático e de certo modo usurpada por um rei que pretendeu, dessa forma, controlar os elementos que poderiam trazer entraves ao seu projeto centralizador, perdeu a sua funcionalidade original. Na verdade, esse grupo encontrou noutras manifestações literárias, nomeadamente na literatura linhagística e no romance arturiano, um veículo mais eficaz de transmissão do seu imaginário social. O projeto compilatório levado a cabo por D. Pedro, conde de Barcelos, bem como a sua atividade de mecenas, constituem as últimas tentativas de recuperação da canção trovadoresca. Não conseguiram, contudo, evitar o anunciado desaparecimento desta manifestação cultural.

1.6. Airas Nunes e a apologia do amor feliz

Um dos últimos trovadores a encontrar-se ativo em território castelhano é o clérigo Airas Nunes⁴⁴⁵. Apesar do relativo isolamento poético em que, como vimos⁴⁴⁶, se encontrava, o trovador galego é dono de uma produção poética de elevado e reconhecido valor artístico-literário⁴⁴⁷. Para além de dar uma perspetiva renovada relativamente a muitos tópicos já desgastados da lírica galego-portuguesa, é também conhecido pelo recurso aos modelos transpirenaicos, não de maneira superficial, mas revelando um conhecimento aprofundado dessa poesia, como considera Tavani:

Ayras Nunez é diferente: o seu conhecimento da lírica provençal é mais vasto e profundo, como se ele tivesse assimilado os ensinamentos morais e estéticos daquela cultura, em vez de lhe ter armazenado os modelos poéticos⁴⁴⁸.

Ora, este apreço pelos modelos occitânicos é evidente em “Vi eu, señor, vosso bon parecer”⁴⁴⁹. Neste texto, o clérigo galego introduz uma estrutura formal bastante invulgar no seio dos *cantares d'amor*, utilizando versos decassilábicos⁴⁵⁰ e terminando cada estrofe com três versos sempre diferentes, em posição de refrão, escritos em provençal. O tema da composição é a *coita*, mas encarada numa perspetiva francamente otimista, visto que o sujeito poético refere que, apesar de saber que nunca poderá obter o *ben* da sua amada, o que o mantém vivo é poder servi-la:

*E d' amores tu m' ampara
lo gran sabor de servir
que ai, se non lo m' el matara.*

⁴⁴⁵ Trovador, muito provavelmente galego, cuja atividade se situará entre os anos finais do reinado de Afonso X e os primeiros do reinado de Sancho IV, como nos indica Tavani. Cf. Giuseppe TAVANI, 1988, p. 209.

⁴⁴⁶ Ver 2.4, capítulo III.

⁴⁴⁷ Cf. Silvio PELLEGRINI, 1959 e Giuseppe TAVANI, 1992.

⁴⁴⁸ Cf. Giuseppe TAVANI, 1988, p. 211.

⁴⁴⁹ B875, 876, 877, 878/ V459, 460, 461. Note-se que a invulgar forma da composição parece ter confundido os copistas de *B* e *V*, e o próprio Colocci, visto que atribuem números diferentes a cada estrofe.

⁴⁵⁰ Nunes utiliza o verso decassilábico em outras seis composições de *mestria*, seguindo os modelos provençais: B871/ V455; B880/ V463; B882/ V465; B884/ V467; B1601/ V1133.

Para além disso, deixa uma mensagem clara sobre aquela que deve ser a atitude do poeta perante a rejeição feminina: a de aceitação e até alegria – “mais end' ei eu conort' e sabor”. Airas Nunes faz aqui uma apologia da contenção e da *mesura*, esta última não no sentido que os trovadores galego-portugueses lhe dão, mas no sentido provençal. A mesma ideia está patente na composição fragmentária “Nostro señor, ¿e porque foi veer”⁴⁵¹, na qual deixa claro que, apesar da atitude da dama, “non leixarei de a servir por én”.

Mas a verdadeira apologia do amor não correspondido, mas feliz, é feita em “Amor faz a mim amar tal senhor”⁴⁵². Vejamos o texto:

Amor faz a mim amar tal senhor
mais fremosa de quantas hoj'eu sei
e faz-m'alegre e faz-me trobador
cuidand'em bem sempr'; e mais vos direi:
u se pararom de trobar
torb'eu e nom per antolhança
mais per que sei mui lealmente amar.
Pois mim amor nom quer leixar
E dá-m'esforç'e asperança
Mal venh'a quem se del desasperar!

Ca per amor cuid'eu mais a valer;
E os que del desasperados som
nom podem nunca nẽum bem aver,
nem fazer bem. E per esta razom,
com amor quero-me alegrar;
e quem tristur'ou mal andança
quer, não lhe dê Deus al, pois s'en pagar.
Pois mim amor nom quer leixar
E dá-m'esforç'e asperança
Mal venh'a quem se del desasperar!

Cousecem mim os que amor nom ham
e nom cousecem si, vedes que mal!
Ca trob'e canto por senhor, de pram,
que sobre quantas hoj'eu sei mais val
de beldad'e de bem falar,
e é cousida, sem dultança
Atal am'eu e por seu quer'andar.

⁴⁵¹ B882/ V465.

⁴⁵² B873/ V457. De notar que a composição surge nos mesmos manuscritos noutra versão (B885bis/ V469) que altera a ordem estrófica bem como algum vocabulário. O editor da obra do clérigo galego, Giuseppe TAVANI, 1992, opta por fazer uma edição crítica reconstruindo a composição a partir das duas versões existentes. Da nossa parte, optámos por seguir a edição proposta pela equipa de Graça Videira Lopes. Cf. Graça Videira LOPES; Manuel Pedro FERREIRA et al, *Cantigas Medievais* [consultado a 8 de Outubro de 2015]. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=880&pv=sim>.

Pois mim amor nom quer leixar
E dá-m'esforç'e asperança
Mal venh'a quem se del desasperar!

A composição inicia-se com a justificação do enamoramento do sujeito poético: para além de estar sujeito à ação do *Amor*, enquanto entidade que submete os apaixonados, é também a beleza da dama que justifica a sua situação. Num *cantar d'amor* típico, teríamos em seguida a referência à indiferença da dona, à *coita* e, muito provavelmente, ao desejo de morte por amor. Mas não neste. Aqui, o trovador alude à consequência que advém do facto de se encontrar enamorado – “faz-m'alegre e faz-me trobador” –, fazendo uma correlação entre o *amar* e o *trobar*, ideia que repete mais à frente – “Ca trob'e canto por senhor”. O elogio da alegria do *trobar* é o ponto de partida para uma reflexão sobre o tom dominante na poesia galego-portuguesa. Assim, o sujeito poético censura aqueles que “pararom de trobar”, os que “desasperados som”, “quem tristur'ou mal andança/ quer” e os que “amor non ham”, porque “nom podem nunca nêum bem aver”. Só uma atitude gaudiosa perante o amor poderá trazer *asperança* numa eventual recompensa.

Segundo Tavani, esta posição de Airas Nunes representa, em parte, uma crítica velada “a certas atitudes convencionais assumidas por D. Dinis na sua obra poética”⁴⁵³, nomeadamente a rejeição do modelo provençal em favor do modelo galego-português, mais sincero e menos artificioso. E é dessa forma que o clérigo galego compõe um texto, “Que muito m'eu pago d'este verão”⁴⁵⁴, que se assemelha, de forma muito evidente, aos habituais exórdios primaveris das composições occitânicas⁴⁵⁵, apresentando um sujeito poético que se encontra em sintonia com a natureza viva e alegre que o rodeia⁴⁵⁶.

⁴⁵³ Cf. Giuseppe TAVANI, 1988, p. 215 e p. 221.

⁴⁵⁴ B872/ V456. Manuel Rodrigues LAPA, 1973, pp. 177-185, considera que os dois últimos versos não são uma *finda*, mas sim o início de uma nova estrofe, tendo como referência o modelo da *cansó* occitânica, mais longo, e no qual o prelúdio ocupava um espaço equivalente ao da totalidade do texto de Airas Nunes.

⁴⁵⁵ Com a particularidade de, aqui, situar a ação durante o Verão.

⁴⁵⁶ Para Tavani, esta composição constitui uma resposta ao texto “Nom me posso pagar tanto” (B480/ V63) de Afonso X: “quase parece que Ayra Nunez teve a intenção de compor uma resposta ou uma glosa à cantiga do rei exaltando a serenidade, a simplicidade, a capacidade de amor do poeta em oposição à ânsia, à insatisfação, ao desejo de fuga do homem do governo. Cf. Giuseppe TAVANI, 1988, p. 221.

Este é, pois, o tom dominante da poesia de Airas Nunes. Na verdade, o trovador galego somente assume uma posição extremada de disforia num *cantar d'amor*⁴⁵⁷, no qual se dirige ao *coraçom* enquanto entidade autónoma e personificada, dizendo-lhe que o amor que sente pela dona levá-los-á, a ambos, à morte por amor. Nunes trata aqui a habitual apóstrofe ao coração – mais comum nos occitânicos do que nos galego-portugueses – de forma muito original, pois ao mesmo tempo que o vê como um ser independente e com vontade própria, também deixa claro que é indissociável de si.

Concluímos, pois, que, apesar da crítica lançada pelo trovador aos desalentados *d'amor*, ele não nega a tradição galego-portuguesa. Como vimos, o tema da *coita* existe nas suas composições amorosas. No entanto, é uma *coita* que, excetuando o caso acima indicado, não retira ao sujeito poético a *asperança* de obter o *ben*, e muito menos a vontade de *servir* a sua *senhor*. Movendo-se entre a tradição galego-portuguesa e os paradigmas transpirenaicos, Airas Nunes elabora um modelo amatório bastante original, que se assume como resposta à esterilidade das fórmulas a que a poesia galego-portuguesa nos havia habituado e a que o rei D. Dinis, com claros interesses políticos, a estava a reconduzir.

⁴⁵⁷ B880/ V463. O tema da *coita* volta a surgir em “Falei n’outro dia com mia señor” (B884/ V467). Neste texto, Nunes trata o tema da indiferença e desdém da dona perante a revelação do amor do sujeito poético, mas sem chegar ao desespero que é habitual nos trovadores galego-portugueses.

1.7. Pequeno momento conclusivo II

Depois deste pequeno percurso pelo género *d'amor*, resta retirar, prudentemente, algumas conclusões. É do conhecimento geral que os *cantares de amor* são de origem provençal. Já referimos noutro capítulo⁴⁵⁸ os contactos que tiveram lugar entre os trovadores em língua d'oc e os ibéricos. Dessas relações, por vezes diretas, por vezes indiretas, surgem no final do século XII os primeiros ensaios em galego-português. Como vimos, as realidades sociológicas destes dois grupos de trovadores eram bastante diferentes, o que levou a que os segundos tenham procedido a uma recriação do género. Assim, no seio dos trovadores galego-portugueses, a canção *d'amor* perdeu algumas das suas características essenciais, nomeadamente a euforia da *joi* e, relacionado com ela, o prelúdio primaveril que enquadrava, regra geral, as composições dos trovadores provençais.

Na produção poética dos trovadores da primeira geração, ainda se nota alguma proximidade relativamente aos modelos occitânicos. Mas, ao mesmo tempo, são já anunciadas as principais linhas definidoras do género em âmbito galego-português, nomeadamente o tom predominantemente disfórico decorrente do recurso a vários temas e motivos que irão ser transversais aos cantores *d'amor* de todos os períodos.

A segunda geração é a responsável pela consolidação dessas linhas e pela criação de um novo género que, dialogando com o primeiro, deixa nele as suas marcas próprias. O período que se seguiu à segunda geração caracterizou-se, por um lado, pela diversificação dos agentes promotores, e, por outro, pela centralização nas cortes régias de toda a máquina responsável pela manifestação cultural trovadoresca. Em Castela, tal verificou-se, sem dúvida, com uma representatividade que não chegou a adquirir em contexto português, e com uma funcionalidade que servia os propósitos centralizadores do rei. A perda de importância do género *d'amor* dá aí lugar a um aumento da produção satírica, género privilegiado pelo rei e por aqueles que o rodeavam, e também da produção *d'amigo*, muito da responsabilidade do grupo de jograis galegos que se congregaram na sua corte. Em Portugal, pelo contrário, a poesia escarninha não parece ter conquistado muitos adeptos, privilegiando-se a temática amorosa, quer *d'amor*, quer *d'amigo*.

⁴⁵⁸ Ver Capítulo 1, da Parte I.

Estas circunstâncias levaram a um considerável hibridismo no género *d'amor*, situando-se algumas composições de amor na fronteira do escárnio, e dialogando outras com o género *d'amigo*. Com D. Dinis, a produção trovadoresca centrou-se muito no próprio rei, um poeta que se esgotou nele mesmo sem que, aparentemente, tenha tido um papel mais amplo do que isso. Apesar de alguns rasgos que nos deixam entrever a sua condição régia, D. Dinis procurou regressar ao essencialismo da linguagem amorosa, promovendo a clássica imagem do amante, vassalo da dona, a quem prestava serviço mas de quem não recebia qualquer recompensa, o que lhe proporcionava a *coita* e o desejo de morte por amor. É possível que o seu objetivo fosse o de acalmar as fações revoltosas de uma nobreza que queria ver na sua dependência e debaixo do seu controlo.

Em Castela, Airas Nunes procurou reelaborar, de forma engenhosa, a linguagem poética galego-portuguesa, respondendo, assim, a esta recondução à esterilidade poética operada pelo rei português. No entanto, com a perda de eficácia e do valor identitário que tinha nos primórdios, o fenómeno trovadoresco não sobreviveu muito tempo à morte do rei Trovador, mesmo com o esforço compilatório levado a cabo pelo conde de Barcelos, o qual, por si só, é sintomático do papel que a linguagem trovadoresca desempenhou no interior de um grupo nobre face à instituição régia e à ética clerical.

2. A segunda geração e o surgimento do novo género

Voltamos agora atrás no tempo para avaliar a evolução dos cantores *d'amigo* ao longo das várias gerações e tendo em conta os vários meios pelos quais passaram. Já conhecemos o contexto social e cultural em que surgiu o novo género. Oliveira e Miranda mostraram-nos como é que a segunda geração, composta por trovadores e alguns jograis galegos, procedeu ao novo enquadramento poético-musical nas cortes senhoriais da Galiza e do Norte de Portugal, e como o género *d'amigo* se afirmou enquanto reformulação motivada dos *cantares d'amor*, partilhando com eles a mesma obsessão pelo mundo feminino. Afastamo-nos, assim, das habituais teorias de origem tradicionalista, desde as mais rebuscadas, que vêm no *cantar d'amigo* uma criação nacional que tem como base tradições orais autóctones, às mais ponderadas, que encontram na *canção de mulher* e nas *jarchas* moçárabes os protótipos deste novo género. Não queremos com isto dizer que estes textos agora mencionados não tenham tido nenhuma influência na construção da nova linguagem trovadoresca do ocidente peninsular, mas cremos que, por si só, isso não explica o seu surgimento. Olhar para a produção poética dos autores que terão sido os responsáveis pela inauguração deste género é a forma mais eficaz e menos conjectural de chegar a algumas conclusões mais convincentes.

2.1. Da *coita* masculina à *coita* feminina: a construção da linguagem *d'amigo*

É sobejamente conhecido o facto de a grande inovação dos *cantares d'amigo* ser a chegada da voz feminina ao lugar de sujeito da enunciação, muito embora o protagonismo dado a esta figura em algumas composições *d'amor* dos trovadores da “primeira geração” já contivesse essa potencialidade. No entanto, ao contrário do que tem sido advogado por um sector da crítica, esta promoção da mulher não parece provir ideologicamente de uma cultura tradicional pré-existente na Península Ibérica, na qual a mulher assumia um lugar privilegiado na chamada *canção de mulher*, mas terá antes surgido como um prolongamento da argumentação *d'amor* por parte de um grupo de trovadores que se apropriou de uma linguagem de submissão e contenção e a subverteu, transformando-a num veículo de expressão de um imaginário que contestava o

resguardo da mulher nobre imposto pelos interesses linhagísticos vigentes. Por esse motivo, o destaque dado à figura da mulher, neste género denominada *amiga*, não se traduz, na realidade, em nenhum movimento de emancipação feminina. Através da encenação da sua voz, continuamos a ter acesso à perspectiva do trovador e nunca à sua. Vejamos, pois, como foi sendo construída esta nova linguagem.

2.1.1. Fernão Rodrigues de Calheiros: o inaugurador do género

Segundo José Carlos Miranda, Fernão Rodrigues de Calheiros, Vasca Praga de Sandim e Bernal de Bonaval –

um obscuro filho segundo de uma pequena linhagem portuguesa; um cavaleiro galego mais obscuro ainda, cujo trajecto parece contudo revelar maior saliência pela via do casamento hipergâmico em Portugal; e um jogral galego a quem chamavam segrel, perfeitamente identificado com a cultura e os hábitos dos meios senhoriais que frequentava⁴⁵⁹

– foram os fundadores do novo género, tendo os últimos sido “pálidos seguidores” do primeiro. Para o investigador portuense, a composição “Madre, passou per aqui un cavaleiro”⁴⁶⁰ é, talvez, o primeiro *cantar d’amigo* entre aqueles que nos chegaram e, ao mesmo tempo, assume a função de exórdio no cancioneiro pessoal de Calheiros.

Um dos aspetos que mais salta à vista é a clara definição da condição social do amigo – *cavaleiro, filho d’algo* –, o que é muito raro. Neste texto, ao tomar contacto com o amigo, a figura feminina cai num estado de enamoramento que lhe traz sofrimento – “leixou-me namorad’ e com marteiro”, “leixou-m’ assi penada” –, devido à partida/ afastamento deste. Trata-se de um amor correspondido, mas infeliz, por causa da separação. Ainda segundo Miranda, as composições que se sucedem e fazem parte deste “processo narrativo” situam-se “no âmbito da proximidade ou afastamento destes dois intervenientes”.

⁴⁵⁹ Cf. José Carlos MIRANDA, 1994, pp. 10-11.

⁴⁶⁰ B632/ V233.

Assim, seguindo a ordenação dada aos *cantares* por esse investigador, em “Estava meu amig’ atendend’ e chegou”⁴⁶¹, a amiga dá conta da possibilidade do encontro, que teve que ser adiado devido à chegada e oposição da mãe, encontro que se concretiza em “Direi-vos agor’, amigo, camanho temp’ á passado”⁴⁶², no qual a figura feminina se queixa da infelicidade que caracterizou o tempo em que esteve separada do amigo: “jamais non ar fui ledo meu coraçõ”. Em “Que farei agor’amigo”⁴⁶³, abre-se novamente a possibilidade de partida do amigo, da qual a amiga se lamenta. Mais uma vez, a *coita* pertence não ao homem, como acontecia nos *cantares d’amor*, mas à mulher, tal como a possibilidade de morte por amor – “Matar-m’ ei, se mio dizedes”. “Agora vëo o meu amigo”⁴⁶⁴ apresenta a “resignação da amiga perante a iminente partida do amigo”, que com ela “non quer/ estar”. A separação aparece consumada em “Disse-mi a mi meu amigo, quando s’ ora foi sa via”⁴⁶⁵, com a promessa do amigo de regressar em breve, pelo que fica no ar a hipótese do reencontro. Em “Assanhei m’eu muit’ a meu amigo”⁴⁶⁶, a protagonista assume uma posição de rebeldia face ao seu amigo, recusando as suas investidas. Para Miranda, esta composição provavelmente antecederia “Perdud’ei, madre, cuid’eu, meu amigo”⁴⁶⁷, na qual a donzela se lamenta à mãe por ter perdido o seu amigo devido ao agravo que cometeu fruto da *sobérbia* e da *folia*, e, assim,

repõe-se (...) a situação de supremacia masculina anteriormente verificada e deixa-se no ar a seguinte advertência: a ausência da receptividade por parte da mulher face às iniciativas do homem deve ser condenada porque se volta contra os seus próprios interesses⁴⁶⁸.

⁴⁶¹ B631/ V232.

⁴⁶² B629/ V230.

⁴⁶³ B627/ V228.

⁴⁶⁴ B628/ V229.

⁴⁶⁵ B632bis/ V234.

⁴⁶⁶ B630/ V231.

⁴⁶⁷ B626/ V277.

⁴⁶⁸ Cf. José Carlos MIRANDA, 1994, p. 22. Ana Sofia LARANJINHA, numa comunicação apresentada no VIII Colóquio Internacional da Secção Portuguesa da AHLM (VOZ), (UTAD, Vila Real, 11 e 12 de Novembro de 2010), intitulada, “A Voz do Cavaleiro. Forma simbólica e expressão do tempo em Fernão Rodrigues de Calheiros”, propõe uma organização diferente para as composições. Na opinião da autora, o cantar “Assanhei m’eu muito a meu amigo” (B630/ V231) não faria parte deste ciclo de composições,

Ora, se a questão da organização do espaço já havia sido importante no gênero *d'amor*, é no seio dos *cantares d'amigo* que ela se vai impor. Retomando o estudo de Maria do Rosário Ferreira sobre as coordenadas espaciais no novo gênero⁴⁶⁹, verificamos que é à volta dos tópicos da *partida* e do *encontro* que essas coordenadas se vão organizando. Assim, a amiga vive sob a guarda da mãe no *aqui*; o *alá* é o local do encontro amoroso ao qual a amiga deseja comparecer, e o *alhur* é para onde o amigo parte ou ameaça partir. Das oito composições *d'amigo* de Calheiro, cinco dizem respeito ao tópico da *partida*, tão temido pela amiga, pelo que se torna evidente a inversão que é feita dos papéis masculino e feminino, com a atribuição do medo, da insegurança e da *coita* ao segundo.

A análise deste conjunto de *cantares* permite-nos retirar, desde já, algumas conclusões sobre este novo gênero. Em primeiro lugar, a alteração da posição da mulher, que agora demonstra uma quase constante recetividade em relação ao amigo. Este, por sua vez, tanto se mostra disponível como não para atender ao chamamento da amiga, pelo que é nele que se concentra agora todo o poder da relação. É ele que controla a distância e, com ela, a *coita*, que se situa agora do lado da mulher. A terminologia feudo-vassálica própria dos *cantares d'amor* é eliminada, dando o *serviço* lugar ao *amor*⁴⁷⁰. As barreiras linhagísticas que no gênero *d'amor* eram impostas ao homem no acesso à mulher são agora transpostas para a figura da mãe, que desempenha a função de oponente no à relação amorosa, muito embora mais à frente, como veremos, a posição materna assuma contornos diferentes, de convivência ou, pelo menos, de ambiguidade.

O tapete encontrava-se estendido. Vejamos como os outros trovadores desta segunda geração trataram o recém-criado gênero.

uma vez que quebra com a homegeneidade temática do encontro amoroso e a perfeição numerológica da ordenação dos textos. Assim, a autora propõe a seguinte organização, em três conjuntos de textos: 1. “Madre, passou per aqui un cavaleiro” (B632/ V233) e “Estava meu amig' atendend' e chegou” (B631/ V232) – início do amor e oposição materna; 2. “Direi-vos agor', amigo, camanho temp' á passado” (B629/ V230), “Que farei agor'amigo” (B627/ V228) e “Agora vëo o meu amigo” (B628/ V229) – encontro amoroso; 3. “Disse-mi a mi meu amigo, quando s' ora fô sa via” (B632bis/ V234) e “Perdud'ei, madre, cuid'eu, meu amigo” (B626/ V277) – ausência do amigo e fim do amor.

⁴⁶⁹ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 2010.

⁴⁷⁰ Este processo inverte aquele que João Soares Somesso operou em “Ûa donzela quig' eu mui gran bem” (B106), no qual o sujeito poético vai do amor ao serviço.

2.1.2. Vasco Praga de Sandim e Bernal de Bonaval, seguidores de Calheiros

Virando agora a nossa atenção para Vasco Praga de Sandim, é possível verificar que este dá continuidade às primeiras experiências *d'amigo* de Calheiros. “Quando vos eu, meu amig’ e meu ben”⁴⁷¹ introduz o lamento da amiga que, perante a ausência do amigo, não sente qualquer prazer em viver. Toda a composição gira à volta da metáfora do “ver”/ “não ver”, portanto, presença/ ausência. Em “Sabedes quant’ á, 'migo, que m' eu vosco veer”⁴⁷², a amiga expressa a satisfação de reencontrar o seu amigo que esteve longo tempo ausente, o que a levou a experimentar, durante esse tempo, a “coita eno meu coraçõ”. Já em “Cuidades vós, meu amigo, ca vos non quer' eu mui gram ben”⁴⁷³, a rapariga, perante a desconfiança e dúvida do amigo em relação aos seus sentimentos, garante-lhe que o deseja e ama, e que as suas suspeitas a fazem sofrer de morte. Num último texto⁴⁷⁴, mais invulgar, ela diz-lhe que se lhe “assanha”, porque não o pode fazer com mais ninguém, visto que é a ele que mais ama. Como vemos, Sandim volta a pegar em alguns dos temas que surgiam já em Calheiros: desde a separação dos namorados, provocada pela ausência do amigo, que leva à *coita* feminina e pode mesmo chegar ao desejo de morte por amor, até à encenação de uma sanha sem sentido a um amigo que a mulher diz “que amo mais ca mim”.

No que diz respeito ao último dos fundadores do género, Bernal de Bonaval, José Carlos Miranda, no estudo que dedica à sua produção poética⁴⁷⁵, chega à conclusão de que o jogral galego lança mão de vários artifícios enunciativos, como a narração, a citação, a reprodução indireta da fala do interlocutor ou de outros enunciados dirigidos especificamente a esse interlocutor, que não chega a assumir voz no texto, para encenar uma situação de diálogo, defendendo, por isso, que o autor conheceria muito provavelmente a arte de natureza oral e narrativa, de origem jogralesca, situando-se, portanto, no limiar do lirismo. Seria, então, uma poética de natureza arcaizante, que

⁴⁷¹ B637/ V238.

⁴⁷² B633/ V235.

⁴⁷³ B634/ V236.

⁴⁷⁴ “Meu amigo, pois vós tam gram pesar” (B636/ V237).

⁴⁷⁵ Cf. José Carlos MIRANDA, 1985.

suscita resistência explícita nos trovadores contemporâneos que o criticam⁴⁷⁶. Além disso, a constante referência a Bonaval e à *sagraçon* de Bonaval, local do encontro amoroso, também é uma novidade neste contexto. Será, contudo, uma forma de *autonominatio* que irá ser utilizada muito frequentemente no seio dos cancioneiros jogralescos.

Se as opções estilísticas de Bonaval se singularizam, o mesmo não se pode dizer em relação ao seu posicionamento ideológico. De facto, o jogral galego vai criar um sujeito da enunciação feminino muito similar ao dos trovadores seus contemporâneos.

Todo o cancionero *d'amigo* de Bernal de Bonaval se centra no tema do encontro amoroso. A figura feminina dirige-se às suas confidentes – as *amigas* em “Fremosas, a deus grado, tan bon dia comigo”⁴⁷⁷, a *irmana* em “Quero-vos eu, mha irmana, rogar”⁴⁷⁸, ou a *madre* em “Rogar vos quer' eu, mha madre e mha senhor”⁴⁷⁹ – para se congratular pelo facto de ter recebido *mandado*, isto é, notícias da chegada do seu amigo no primeiro caso; no segundo pedindo aprovação da mãe para o encontro amoroso como prova do seu amor; e, por último, manifestando a sua intenção de ir ao encontro e pedindo-lhe que não a tente impedir de fazê-lo. Noutra composição⁴⁸⁰, a figura da mãe ganha o estatuto de sujeito da enunciação para solicitar à filha que não fale com o seu amigo a não ser na sua presença, para não estragar a sua reputação, o que revela uma mudança de paradigma em relação ao seu papel, visto que indicia, ainda que com algumas reservas, uma certa convivência com o encontro amoroso.

Vemos então que a mulher tem, no *cantar d'amigo*, uma atitude recetiva em relação ao homem. É por isso que, em “Se veess' o meu amigo a Bonaval e me visse”⁴⁸¹, a amiga imagina um encontro com o seu amigo no qual lhe pediria que não se demorasse tanto como de costume quando voltasse a partir. A situação feminina é, então, a de espera resignada pelo regresso do amigo, resignação que o sujeito de

⁴⁷⁶ Ver, por exemplo, o texto “Pero da Ponte, paro-vos sinal” (B487/ V70) de Afonso X, no qual o rei castelhano tece críticas depreciativas a uma composição de Pero da Ponte, comparando o seu trovar com o de Bernal de Bonaval e opondo-o ao dos provençais, o que nos leva a crer que, no ambiente da corte castelhana, a poesia do jogral galego não deveria ser alvo de muito apreço.

⁴⁷⁷ B1135/ V726.

⁴⁷⁸ B1136/ V727.

⁴⁷⁹ B1141/ V732.

⁴⁸⁰ B1141bis/ V733.

⁴⁸¹ B1139/ V730.

enunciação masculino dos *cantares de amor*, curiosamente, não assume. Tanto a partida do amigo, como a posição de espera em que a figura feminina é colocada, e ainda a frustração pelo facto de o amigo não comparecer ao encontro são fatores que provocam a *coita*, ainda que a amiga possa projetar naquele a mesma situação de infelicidade, como acontece em “Diss’a fremosa en Bonaval assy”⁴⁸²: “Cuyd’eu, coitad’ é no seu coração/ porque non foy migo na sagraçon”.

Para além disso, as composições de Bonaval colocam em perspetiva dois espaços: um espaço matricial, em que a amiga se encontra sob a guarda da mãe, ao abrigo da qual o encontro deve ser realizado como forma de proteger a sua reputação; e um espaço exterior, para o qual o amigo tenta conduzir a rapariga, retirando-a do jugo materno, o que nos remete para uma situação de rapto imaginário, visto que há uma transgressão do espaço fechado em que esta deveria estar para um espaço aberto que a deixa numa situação de vulnerabilidade.

Essa situação é bem evidente na composição “Ai fremosinha, se ben ajades”⁴⁸³, na qual uma personagem indeterminada encontra a amiga num local ermo – “longi da vila” –, aguardando a chegada do seu amigo. A construção paralelística do *cantar*, com a insistência no “longi da vila”, repetido quatro vezes, transformam este espaço exterior num espaço caótico e de perigo iminente, que é o mesmo em que, nas composições *d’amor*, a mulher é colocada quando suscetível ao rapto⁴⁸⁴.

Para terminar a digressão pelos textos dos cantores *d’amigo* inaugurais, retomamos as conclusões de Miranda. Nos *cantares d’amor*, o homem presta vassalagem a uma mulher socialmente superior e avessa a qualquer relação amorosa. É, pois, um ideal de mulher a que se aspira, mas não uma mulher real, funcionando este género como “veículo de domesticação de impulsos” disruptores da ordem vigente. Como o verdadeiro objetivo dos trovadores galego-portugueses seria o de obter uma mulher disponível, que lhes garantisse terra e descendência, o *cantar d’amigo* emerge como grito de revolta face à obrigatoriedade do serviço sem retorno, inserindo-se num

⁴⁸² B1140/ V731.

⁴⁸³ B1137/ V728.

⁴⁸⁴ Refiro-me ao *cantar* “Pois non ei de Dona Elvira” (A62/ B173), possivelmente de Martim Soares, que Miranda considera tratar-se de um *cantar d’amor*, cf. José Carlos MIRANDA, 1996a, Cap. I; e a “A por que perço o dormir” (B960/ V547) de João Airas de Santiago, cf. *Idem*, Cap. III.

processo repleto de tensões e contradições de interesses que, aliás, é típico de toda a cultura cortês da Europa medieval e se revela plenamente em várias formas literárias⁴⁸⁵.

Falta-nos, por fim, referir aquela que foi, quiçá, uma das primeiras reações ao *cantar de amigo*. Falo de Paio Soares de Taveirós, trovador que repõe o imaginário dos *cantares d'amor* nas suas composições *d'amigo*, ao colocar a amiga a dirigir-se a outras *donas* em “Donas, veeredes a prol que lhi ten”⁴⁸⁶, comentando o facto de o seu amigo a ter mencionado num *cantar d'amor*, quebrando assim uma das principais regras do amor cortês, a do segredo amoroso; e ao utilizar vocabulário feudo-vassálico em “Quando se foi meu amigo”⁴⁸⁷, para expor a quebra do compromisso por parte do homem: “fez me preito/ (...) tort'á feito”, que poderá revelar uma certa rejeição em relação à poética veiculada por este novo género. Ainda assim, nesta mesma composição, a indicação de que o amigo “de min non á medo” traz uma mudança evidente de atitude do elemento masculino face à mulher, mudança essa que os trovadores posteriores irão seguir e privilegiar no universo da linguagem amorosa galego-portuguesa dos poemas de enunciação feminina.

2.2. Os trovadores entre Castela e Portugal

É com os trovadores que se seguiram à segunda geração que o *cantar de amigo* se vai desenvolver e afirmar enquanto género. Muito embora Afonso X não tenha cultivado esta nova tendência – na verdade apenas nos chegou um *cantar de amigo* da sua autoria⁴⁸⁸ –, pela sua corte passou um grande número de trovadores e,

⁴⁸⁵ Cf. José Carlos MIRANDA, 1994, p. 24.

⁴⁸⁶ B639/ V240.

⁴⁸⁷ B640/ B827/ V241/ V413. Composição com dupla atribuição em ambos os cancioneiros: a Paio Gomes Charinho e a Afonso Anes do Cotom e sem qualquer outra indicação que nos permita descortinar quem será o seu verdadeiro autor.

⁴⁸⁸ Trata-se da composição “Ai eu coitada, como vivo en gran cuidado” (B456) que aparece com informações contraditórias em relação à sua atribuição. Em primeiro lugar, a anteceder a composição pode ler-se “El Rey don affonso de Leon”, mas, no final do caderno que o antecede, está escrito: “rolo outro rolo das cantigas que fez o mui nobre rei D. Sancho de Portugal e diz ai eu coitada como vive”, seguindo-se um fólho em branco e só depois o fólho no qual a composição vem atribuída ao rei sábio. Se Carolina Michaëlis a atribui a Sancho I, desde Pelegrini que a maioria dos investigadores tem optado por atribuí-la a Afonso X. Cf. Silvio PELLEGRINI, 1959.

principalmente, de jograis (galegos, sobretudo) que privilegiaram este género. De igual modo, entre os autores ligados a Afonso III de Portugal, alguns compuseram *cantares d'amigo*. Um grande número de jograis ativos durante este período não possui, contudo, nenhuma relação com os territórios castelhano ou português que se reflita na documentação da época ou na sua produção textual (através das ligações a outros trovadores), o que nos pode levar a pensar que nunca terão saído de território galego. Atentemos na produção poética deste grupo de trovadores e vejamos de que modo receberam e atualizaram o novo género.

2.2.1. O cancionero de jograis galegos

O surgimento dos *cantares d'amigo* marca o momento em que os jograis se inserem em âmbito trovadoresco não como transmissores, mas como compositores. Para esta nova classe de autores não tinha funcionalidade, por razões sociológicas, a ideologia veiculada pelos *cantares d'amor*, mostrando-se muito mais propensos à produção de textos do género *d'amigo*, que transmitiam um momento de encontro amoroso que o imaginário jogralesco podia partilhar, e é através desse novo género que entram no mundo trovadoresco⁴⁸⁹.

O estudo levado a cabo por António Resende de Oliveira apurou a existência de um cancionero organizado previamente à incorporação em *B* e *V*, composto por textos pertencentes a autores de naturalidade predominantemente galega e que pertenceriam à categoria de jogral:

De condição popular e sem grandes meios de fortuna, assumindo a canção trovadoresca como uma profissão da qual esperavam retirar os dons necessários à sua subsistência, estes autores raramente terão deixado marcas da sua presença na documentação da altura⁴⁹⁰.

Sabemos também, pelas relações literárias que estabelecem com outros trovadores, que muitos deles fizeram parte da corte poética de Afonso X, o que deixa em aberto a possibilidade de aqueles em relação aos quais não temos nenhuma

⁴⁸⁹ Sobre o tema do encontro no género *d'amigo*, ver Olga da Silva COVAL, 2013.

⁴⁹⁰ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, p. 204.

referência, nem literária nem documental, também terem usufruído da proteção do rei Sábio.

Para além da homogeneidade da sua origem, encontramos também algumas marcas de uniformidade no que diz respeito à sua produção poética. Assim, é da pena dos jograis que saem a grande maioria das chamadas “cantigas de romaria”⁴⁹¹, bem como daquelas normalmente denominadas como “cantigas marinhas”⁴⁹², ambas há muito classificadas pela crítica como subgéneros de tipo tradicionalista, quer pelo conteúdo, quer, sobretudo, pela forma. Recentemente, Maria do Rosário Ferreira veio mostrar como a técnica do paralelismo, habitualmente utilizada nestas composições, precede o surgimento dos *cantares d’amigo*, surgindo as primeiras experiências no âmbito do género *d’amor*, sendo depois esse recurso estilístico desenvolvido e codificado no seio do novo género. Segundo a autora,

Parece possível, assim, concluir que a apropriação do paralelismo pela lírica galego-portuguesa se terá operado em três etapas: primeiro, a irrupção assistemática na produção poética, ilustrada por Tamalancos, Esgaravunha e Gil Sanches; em seguida, a exploração das potencialidades da iteração paralelística enquanto veículo de um novo discurso poético, que ocorre concomitantemente com a definição das características do recém-nascido género *de amigo*, culminando essa fase com a codificação do chamado *paralelismo perfeito*, que ficará emblematicamente ligado à nova modalidade de canto; e, finalmente, a desconstrução e atomização paralelística de Taveirós, que modalizou a singularidade do cantar de amigo ao relativizar a oposição com o cantar de amor⁴⁹³.

Esta teorização resulta em desfavor da teoria tradicionalista, que vê na antiga *canção de mulher* pré-trovadoresca a origem destes novos textos que colocam a figura feminina na posição de sujeito da enunciação.

No que diz respeito aos primeiros textos, tem sido habitualmente aceite a ideia de que a *romaria* funciona como pretexto para o encontro amoroso, simplificando, desta forma, as potencialidades simbólicas inerentes a este motivo⁴⁹⁴. Em primeiro lugar, é

⁴⁹¹ Para uma descrição deste tipo de composições ver Xosé FILGUEIRA VALVERDE, 1992; Ângela CORREIA, 1993; e Mercedes BREA, 1999.

⁴⁹² Sobre este grupo de textos ver Eugenio ASENSIO, 1970, pp. 40 e ss.; Maria do Rosário FERREIRA, 1999, pp. 37-81 e *Idem*, 2009.

⁴⁹³ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 2001, p. 306.

⁴⁹⁴ Cf. Pilar LORENZO GRADÍN e Mercedes BREA, 1998, pp. 256-261.

preciso dizer que, embora Ângela Correia identifique 64 textos⁴⁹⁵ nos quais este motivo é tratado, a referência literal à *romaria* é feita em apenas 13 composições *d'amigo*⁴⁹⁶ e em 2 de escárnio e maldizer⁴⁹⁷, o que constitui um número muito pequeno face aos textos que foram identificados pela autora portuguesa. Noutros, a presença desse motivo é reconhecida pela referência à *ermida*, *igreja*, *sagrado* ou *sagração*. Maria do Rosário Ferreira, num estudo no qual analisa as designações genéricas das composições *d'amigo*, mais propriamente aquelas que têm vindo a ser qualificadas como *de romaria* e *alba*, refere que

as *cantigas de romaria* configuram uma categoria deste tipo (meramente descritiva e de definição arbitrária), tendo contribuído para obscurecer a existência de uma categoria natural de *cantigas de amigo*, à qual em grande parte se sobrepõe, constituída pelos ciclos de cantigas, geralmente de autoria jogralesca, construídos em torno de um local de encontro amoroso bem definido, independentemente de ser religioso ou profano, local esse que não necessita de ser explicitamente referido em todas as cantigas desde que existam entre elas laços de outro tipo (temáticos, ideológicos, situacionais, etc.)⁴⁹⁸.

Ou seja, a designação *cantigas de romaria* tem vindo a ser utilizada erroneamente referindo-se a um subgénero, que mais não é do que uma modalidade, ou “categoria”, como refere Ferreira, do *cantar d'amigo*; e a esse conjunto de composições pertencem não só aquelas que mencionam a *romaria*, mas também as que, sem a mencionarem, partilham as mesmas características distintivas⁴⁹⁹.

João Servando é um dos autores cuja produção poética de tema amoroso pode ser enquadrada dentro desta categoria *de romaria*, sendo considerada um ciclo único, com

⁴⁹⁵ Giuseppe TAVANI, 1980, p. 147 estabelece o número de 56, bem menos do que supunha Eugenio ASENSIO, 1970, p. 29, que apontava 80 composições.

⁴⁹⁶ B874/ V458, B1292/ V897, B753/ V356, B1142/ V734, B1146/ 1146bis/ V738/ 749, B1146bis/ V749, B1149/ V741, B1289/ V894, B739/ V341, B1456/V1066, B663/ V365, B1098/ V689, B1272/ V878. Henrique Monteagudo refere que apenas 10 cantares *d'amigo* mencionam a *romaria*, e não 13, como apurámos. Cf. Henrique MONTEAGUDO, 1998.

⁴⁹⁷ B1611/ V1144 e B1456/ V1066.

⁴⁹⁸ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1997, p. 45.

⁴⁹⁹ Henrique MONTEAGUDO, 1998, tece também considerações que vão ao encontro do que Maria do Rosário Ferreira já havia assinalado no estudo supracitado: defende a não existência de *cantigas de romaria*, mas antes de *cantigas de santuário*, acrescentando ainda que este grupo de composições não constitui um género, nem um subgénero, mas sim uma modalidade, embora com alguma representatividade. Refere ainda que os autores que têm mais do que uma composição desta modalidade organizam-nas, geralmente, em forma de ciclo, ou “série”, o que leva a crer que também fossem executadas de forma continuada, o que justifica o facto de alguns textos não mencionarem a *romaria*, a *ermida*, a *igreja* ou o hagiopónimo, mas, ainda assim, se enquadrarem neste grupo mais amplo.

quinze *cantares d'amigo* e dois *d'amor*⁵⁰⁰. Segundo Monteagudo⁵⁰¹, “Servando” seria uma espécie de emblema do autor, visto servir-lhe de apelido. Do elevado número de textos que compõem o ciclo do jogral galego extraímos as linhas essenciais do ato narrativo, linhas essas que são, *grosso modo*, aquelas que formam a generalidade deste tipo de composições. Eis a trama: perante a partida do amigo⁵⁰², temos o habitual lamento da protagonista⁵⁰³; sabendo que o seu amigo está em S. Servando, a amiga pretende encontrar-se com ele, mas está sujeita à *guarda* da mãe⁵⁰⁴; faz referência à *romaria*, à qual deseja ir acompanhando as *donas*, não por devoção, mas porque deseja encontrar o namorado⁵⁰⁵; e, conseguindo fugir da *guarda*, consegue apresentar-se ao encontro, que foi marcado através de *mandado*⁵⁰⁶, mas o amigo não comparece⁵⁰⁷. Até aqui é relativamente simples reconstituir o ciclo. Depois disto há uma série de encontros

⁵⁰⁰ Para uma proposta de reconstituição do ciclo de *cantares* com tema de romaria de João Servando ver Riccardo BURGAZZI, 2015.

⁵⁰¹ Cf. Henrique MONTEAGUDO, 1998, p.

⁵⁰² Relatada pelos dois *cantares d'amor*. Tema também presente em Pero de Ver (B1128/ V720), um provável jogral galego cujas composições surgem inseridas no “Cancioneiro de jograis galegos”, mas antes de Bernal de Bonaval, o autor cuja obra iniciaria este cancioneiro, pelo que poderá ter sido acrescentado logo após a sua confecção, ou aquando da sua agregação às compilações coletivas. Numa das suas composições (B1130/ V722), faz referência a Santa Maria, daí que o seu ciclo se insira no grupo de textos que faz uso do motivo da romaria. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 413-414. Surge, ainda, em Nuno Trez (B1200/ V805), um muito possivelmente jogral galego, dada a sua colocação nos cancioneiros e a menção que faz, nas suas composições, à ermida de S. Clemenço do Mar, que Oliveira julga situar-se em Santa Maria de Ardán, na região de Pontevedra. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 2001, p. 199.

⁵⁰³ B1143/ V735; B1144/ V736; B 1145/ V737.

⁵⁰⁴ B1146, B1146bis/ V738, V749; B1148/ V740; B1149/ V741; B1149bis/ V742. Esta posição de oponente que a mãe aqui assume é a mais frequente neste tipo de composições. Ver, por exemplo, Pero de Ver – B1131, 1131/ V723; Martim Padrozelos – B1246/ V851; Golparro – B1266/ V872; e Martim de Ginzo – B1273/ V879. Encontramos, contudo, textos nos quais esta relação é subvertida, ao colocar a mãe enquanto rival da filha. Ver Martim de Padrozelos, B1241/ V846.

⁵⁰⁵ Ideia que surge também em outros jograis, como por exemplo Martim de Padrozelos (B1243/ V848); Martim de Ginzos (B1271/ V877); Fernão do Lago (B1288/ V89) e Airas Pais (B1285/ V891 e B1286,1287/ V892). Em João de Requeixo (B1291/ V896), a mãe consente que a filha vá ao encontro do amigo, mas pede-lhe que finja que vai apenas em oração.

⁵⁰⁶ Tema que surge noutros jograis, como por exemplo João de Requeixo (B1293/ V898), que noutra composição (B1292/ V897) faz também referência ao *mandadeiro*, tal como Nuno Trez (B1203/ V808)

⁵⁰⁷ B1151/ V744. Em Pero de Ver, é a amiga que falta ao encontro porque não conseguiu fugir à guarda da mãe, o que levou à ruptura da relação com o seu amigo, com quem se *assanha*. Contudo, a rapariga acaba por reconhecer o seu erro ao se ter zangado insensatamente com o namorado. Ver B1129/ V721; B1130/ V722; B1133/ 724. Algo de semelhante se passa com a rapariga de Martim de Ginzo (B1274/ V880). No entanto, neste caso, é o amigo que se *assanha* com ela. Já a protagonista de Nuno Trez (B1202/ V807) responsabiliza o santo, S. Clemenço do Mar, pela ausência do amigo, dizendo que não voltará a orar nem a acender velas perante o seu altar.

e desencontros entre os namorados e a intervenção de uma personagem secundária, a mãe, que assume a voz de sujeito da enunciação noutra composição⁵⁰⁸. O ciclo de Servando encontra-se, assim, organizado em divisões ternárias, quer no que diz respeito às vozes, quer no que concerne ao espaço. No primeiro caso, as vozes que ganham protagonismo são as da amiga, da mãe e do amigo, a deste último quer nos *cantares d'amor* que, a nosso ver, fazem parte do ciclo, quer nos *d'amigo*, ganhando corpo através da paráfrase que a figura feminina faz do seu discurso⁵⁰⁹. No segundo, estes textos aparecem marcados por três espaços distintos: o matricial, espaço que separa os namorados visto que a figura feminina está sujeita à *guarda* da mãe; o do encontro, que é S. Servando; e o da ausência do amigo, espaço temido porque leva inevitavelmente à mútua morte por amor⁵¹⁰. De notar que esta tripartição do espaço é coerente com a construção que é feita pelos três primeiros cantores *d'amigo*, Vasco Praga de Sandim, Fernão Rodrigues dos Calheiros e Bernal de Bonaval, como pôs em evidência Ferreira⁵¹¹, sendo que, no caso das composições de tema de *romaria*, o espaço no qual se dá o encontro é sempre referenciado.

Ora, o facto de ser um espaço dedicado à oração não se limita a funcionar como pretexto para o encontro amoroso, operando também no sentido de o sacralizar. Mas não é uma sacralização cristã, visto que, como refere Ferreira,

Convém não esquecer que, sob a designação cristianizada dos locais onde as ermidas tendiam a erguer-se, se perpetuaram antigos cultos pagãos, nomeadamente ritos de fertilidade dedicados a avatares peninsulares da Magna Mater – e talvez por isso sejam tantas as ermidas de Santa Maria cantadas pelos jograis⁵¹².

Este sentido sacralizante do Amor é assumido e revelado por Afonso Lopes de Baião, numa composição em que a amiga diz “Fui eu, fremosa, fazer oraçon,/ non por mia alma, mais que viss' eu i/ o meu amigo”⁵¹³, parecendo, neste caso, haver uma necessidade de o trovador explicar ao seu público o significado daquela referência.

⁵⁰⁸ B1142bis/ V746. Também acontece em Pero de Ver, numa composição em que a mãe constata que a filha anda constantemente a chorar por *pesar d'amor* (B1134/ V725).

⁵⁰⁹ Por exemplo em B1152/ V745.

⁵¹⁰ Ver B1145bis/ V748. Ideia que surge também em Martim Padrozelos: B1244/ V849

⁵¹¹ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 2010.

⁵¹² *Idem*, p. 218.

⁵¹³ B738/ V339.

Talvez estivéssemos ainda numa fase de implementação do motivo, que não estaria ainda suficientemente codificado, como aconteceria já nos textos dos jograis galegos, autores da extensa maioria dos *cantares* de *romaria* que nos chegaram e que compuseram em meados do século XIII.

Muitos destes textos vão associar ao motivo da *romaria* os motivos marinhos. Em relação a estas composições que apresentam o mar enquanto cenário principal, devemos as seguintes notas aos já citados trabalhos de Maria do Rosário Ferreira sobre as águas e os motivos naturalistas no cancioneiro *d'amigo*. A sua análise dos textos dos trovadores do mar em *Águas Doces*, *Águas Salgadas*, depois resumida em “Motivos naturalistas e configurações simbólicas na *cantiga d'amigo*”, chega à conclusão de que, normalmente, o mar surge enquanto elemento natural isolado no cenário poético, e, quando isso não acontece, não parece haver qualquer interferência dos outros elementos não naturais no valor simbólico que lhe é atribuído. Ora, esse simbolismo é aquele que Ferreira designa como “simbolismo animista projectivo”, isto é,

o elemento natural não expande nenhum significado imanente, antes parece escolhido, de acordo com as suas potencialidades imagéticas primárias, para absorver as emoções do sujeito que o percebe, devolvendo-as depois convertidas numa imagem sugestiva⁵¹⁴.

Encontramos esse simbolismo no ciclo das sete composições *d'amigo* de Martim Codax⁵¹⁵, que relata a deslocação da protagonista feminina a Vigo, aonde o seu amigo, “privado d'el rei”, chegaria por mar. No seio dessas composições registam-se vários motivos muito característicos do género *d'amigo*. Assim, no primeiro texto, “Ondas do mar de Vigo”⁵¹⁶, estamos perante o tema da separação dos namorados⁵¹⁷, sendo que a

⁵¹⁴ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 2009, p. 210.

⁵¹⁵ Trata-se de um jogral provavelmente galego, dada a sua inclusão no chamado “cancioneiro de jograis galegos” e as referências que faz a Vigo nas suas composições. Terá estado ativo a partir de meados ou do terceiro quartel do século XIII, dado que pode ser avançado devido à existência do Pergaminho Vindel, que reúne as suas composições e tem também anotações musicais. Nada mais se sabe em relação a ele. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, p. 382.

⁵¹⁶ B1278/ V884/ N1.

⁵¹⁷ O mar enquanto elemento representativo da separação dos namorados surge também em Juião Bolseiro (B1168/ V774 e B1169/ V775). No entanto, o jogral não parece ter levado mais longe as potencialidades simbólicas do motivo. Para além disso, a perspectiva destas composições é francamente otimista, pese embora a ansiedade que se nota no discurso da figura feminina: na primeira, a protagonista está confiante relativamente ao regresso do amigo nas *barcas* – “ca vejo viir barcas e tenho que i ven,/ *mia madre,o meu amigo*”; na segunda, é a mãe que avisa a filha relativamente ao regresso das *barcas* em que o seu amigo havia partido.

mulher interpela as ondas, e não o mar, que aqui assumem a função de confidente normalmente atribuída, noutros *cantares*, à mãe, à irmã ou à amiga. O verso que identifica o refrão é, ao mesmo tempo, uma pergunta e um desejo: ela quer saber se o amigo voltará rapidamente e deseja veementemente que isso aconteça. Em “Mandad’ei comigo”⁵¹⁸, a figura feminina refere que irá a Vigo ao encontro do seu amigo, que lhe enviou notícias – *mandado* – dizendo que regressava bem e no círculo íntimo do rei.

Num estudo recente⁵¹⁹, Esther Corral Diaz mostrou como o motivo do *mandado* se impôs enquanto tópico literário neste tipo de textos a partir do campo sémico da partida do namorado, que é o mesmo que está na base desta composição. Além disso, a alternância rimática entre *amigo* e *amado*, aí presente, é outra característica muito comum, que surge já em Bernal de Bonaval⁵²⁰. Em “Mia irmana fremosa, treides comigo”⁵²¹, surge a indicação do local do encontro amoroso: a “igreja de Vigo”. Como vimos, a deslocação à igreja é um pretexto para esse encontro ao qual a amiga vai acompanhada da sua irmã, muito provavelmente para não ficar numa situação de vulnerabilidade como aconteceu com a “fremosinha” de Bonaval. Mas essa situação de vulnerabilidade concretiza-se logo no texto seguinte, “Ai Deus, se sab’ora meu amigo”⁵²², no qual a amiga refere que está sem guarda e “senlheira” em Vigo, onde se encontra – *manho*. Consequentemente, surge a oportunidade do encontro amoroso em “Quantas sabedes amar amigo”⁵²³, numa solicitação feminina de forte carga erótica. A amiga pede ao seu amado que vá consigo ao mar de Vigo para se banharem nas ondas, deixando transparecer o desejo de consumação amorosa. Codax faz aqui uso do motivo do “banho de amor”⁵²⁴, que certamente conhecia. O amor aparece consumado na sexta

⁵¹⁸ B1279/ V885/ N2.

⁵¹⁹ Cf. Esther CORRAL DIAZ, 2009b.

⁵²⁰ Por exemplo, em B1135/ V726: “ca ven o meu amigo”/ “ca ven o meu amado”. De notar que neste texto, para além da alternância entre estas duas denominações para a personagem masculina, surge, igualmente, o motivo do *mandado*, repetido quatro vezes em virtude da estrutura paralelística da composição.

⁵²¹ B1280/ V886/ N3.

⁵²² B1281/ V887/ N4.

⁵²³ B1282/ B888/ N5.

⁵²⁴ Para um repertório e interpretação simbólica dos textos galego-portugueses em que se glosa o motivo do banho de amor, ver Pilar LORENZO GRADÍN, 1990, pp. 211-213.

composição, “Eno sagrado en Vigo”⁵²⁵, que, na sequência do texto anterior, expõe o motivo do baile. A dança parece desenhar-se enquanto representação do ato sexual, o que se confirma na quinta estrofe quando a amiga, inebriada de amor e num tom claramente eufórico, ao qual junta um narcisismo evidente no auto-elogio “corpo velido”/ “corpo delgado”, diz

Que nunc’ouver amigo
ergas no sagrad’en Vigo.
Amor ei!

o que parece sugerir a perda da virgindade da mulher. O facto de isso acontecer “eno sagrado”, isto é, junto à Igreja, sacraliza o próprio encontro amoroso, como atrás referimos. O último *cantar*⁵²⁶ reposiciona a amiga na mesma situação em que se encontrava no primeiro, isto é, numa situação de desespero, questionando as ondas sobre o motivo da demora do amigo.

Ora, ao longo de todo o ciclo, o mar vai assumindo um papel de espelho do estado de espírito da mulher, enquanto as ondas fazem o papel de confidente. Nas palavras de Ferreira,

a exaltação do elemento marinho, longe de ter significado em si própria, o adquire por espelhar o estado de espírito da protagonista, que oscila, em Martim Codax, entre a desolação ansiosa (primeira e sétimas cantigas da série, acentuando-se nesta última) e a expectativa impetuosa (terceira e quinta cantigas, acentuando-se também nesta)⁵²⁷.

Torna-se evidente que os textos de Codax não podem ser lidos isoladamente, com o prejuízo de se perder o seu sentido. Lendo-os sequencialmente, apercebemo-nos de que estamos perante um ciclo que define o ascendente do masculino sobre o feminino: a amiga, enamorada, encontra-se ansiosa aguardando a chegada do seu amigo, que a havia avisado por *mandado*; a espera vai intensificando a sua perturbação, que se reflete no movimento do mar – “mar salido”, “mar levado”; o facto de se encontrar sozinha coloca-a numa situação de vulnerabilidade, ao dispor do amigo, situação que se concretiza, despertando na mulher um conjunto de sentimentos eufóricos; mas a última

⁵²⁵ B1283/ V889/ N6.

⁵²⁶ B1284/ V890/ N7.

⁵²⁷ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, p. 45.

composição retira-lhe tudo isso, ao voltar a colocá-la numa situação de espera pelo amigo ausente.

A supremacia masculina nunca esteve em causa neste ciclo: o amigo encontra-se ausente, mas a amiga espera por ele; quando regressa, encontra-a disponível e apta para a consumação sexual; quando parte de novo, a amiga volta ao ponto em que estava inicialmente, mas ainda mais desesperada.

O “simbolismo animista projectivo” do mar volta a surgir na única composição conservada do jogral Meendinho⁵²⁸, a qual nos traz, contudo, imagens e referências cuja complexidade vai além destes espartilhos interpretativos, como nos advertem Ferreira e Miranda no refrescante e esclarecedor estudo⁵²⁹ que fizeram sobre este texto. Vejamo-lo:

Seria-m' eu na ermida de S. Simion
e cercaron-mi as ondas que grandes som
eu atendendo meu amigo: *e verra?*

Estando na ermida ant' o altar
cercaron-mi as ondas grandes do mar.
eu [atendendo meu amigo: *e verra?*]

E cercaron-mi as ondas que grandes som
nen ei barqueiro nen remador
eu ate[ndendo meu amigo: *e verra?*]

E cercaron-mi as undas do alto mar
non ei barqueiro nen sei remar
eu ate[ndendo meu amigo: *e verra?*]

Non ei i barqueiro nen remador
morrerei fremosa no mar maior
eu atenden[do meu amigo: *e verra?*]

Non ei barqueiro nen sei remar
e morrerei eu fremosa no alto mar
eu [atendendo meu amigo: *e verra?*]⁵³⁰

⁵²⁸ Nada sabemos deste autor, apenas que se trataria muito provavelmente de um jogral galego, dado a sua inclusão no “Cancioneiro de jograis galegos” e a referência que faz na sua única composição à ermida de S. Simion, que se localiza possivelmente na pequena ilha com o mesmo nome da ria de Vigo. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 391-392.

⁵²⁹ Cf. Maria do Rosário FERREIRA e José Carlos Ribeiro MIRANDA, 2004.

⁵³⁰ B852/ V438. Visto tratar-se de uma composição de difícil leitura e que se encontra fragmentada, e que qualquer que seja a escolha editorial para colmatar as ausências de texto e os *locus criticus* que vão surgindo será sempre conjectural, optámos por seguir a edição de Ferreira e Miranda presente no artigo citado na nota anterior.

Também aqui se encontram reunidos o motivo da romaria e o ambiente marinho. A ermida é mais uma vez representada como um local propício ao encontro amoroso. O argumento é simples: há uma figura feminina que se encontra numa ermida à espera do seu amigo que não aparece. A dado momento, vê-se cercada por ondas “que grandes som”, e não encontra forma de fugir delas. O desespero da protagonista, reiterado pela repetição a cada refrão da pergunta “eu atendendo meu amigo: e verrá?”, é projetado no crescimento das ondas, o que vai tornando a situação cada vez mais perigosa, ao ponto de, nas duas últimas estrofes, a amiga constatar que não tem saída e acabará por morrer.

No estudo que dedicam ao poema, Ferreira e Miranda começam por abordar a já debatida questão da referencialidade do espaço, a ilha de S. Simion, situada na ria de Vigo. Levando mais longe a análise primeiramente feita pelo estudioso galego Filgueira Valverde⁵³¹, que se apercebeu da incongruência entre a pacífica ilha de S. Simion e as gigantescas ondas retratadas no texto de Meendinho, os autores chegam à conclusão de que a ilha é não só um espaço criado pela amiga, como também “um imaginário espaço isolado e fechado, simbolicamente vocacionado para o acolhimento do encontro amoroso”⁵³². Mostram também que, tal como noutros jograis galegos, o mar assume a função de espelho do estado de espírito da figura feminina, tornando-se mais violento à medida que a inquietação da amiga vai aumentando.

Depois, partindo de uma pista lançada por Alan Deyermond⁵³³, analisam as relações entre o *salmo 68* e o poema de Meendinho, chegando à conclusão de que os textos partilham motivos estruturalmente semelhantes, o que responde à questão da incongruência entre a pacificidade da ilha e as grandes ondas do alto mar que cercaram a amiga: o jogral galego tentou harmonizar a ideia de mar alto, já presente no salmo, com a das ondas que cercaram a ilha, justificadas no texto bíblico pela existência de uma tempestade. Mas vão ainda mais longe ao identificarem São Simion com um santo que protege aqueles que se encontram numa situação de desespero e de perigo iminente e é, na *Legenda Aurea*, “padroeiro daqueles que as águas ameaçam”⁵³⁴.

⁵³¹ Cf. Xosé FILGUEIRA VALVERDE, 1949.

⁵³² Cf. Maria do Rosário FERREIRA e José Carlos Ribeiro MIRANDA, 2004, p. 298.

⁵³³ Cf. Alan DEYERMOND, 1992.

⁵³⁴ Cf. Maria do Rosário FERREIRA e José Carlos Ribeiro MIRANDA, 2004, p. 305.

Essa identificação leva-os a postular a hipótese de o santo representar o amigo, que vai salvar a protagonista feminina da morte certa. Aceitando esta relação, temos também a resposta para a questão da escolha daquela ilha específica para local do encontro amoroso e da morte da amiga.

Dito isto, a interpretação do texto torna-se mais fácil. De facto, como podemos verificar, estamos perante um texto que tece relações com outros mais antigos, tornando-se assim mais complexo. Na opinião dos autores, trata-se do recorrente tópico da morte por amor, mas aqui na sua versão feminina. A perspectiva que prevalece é, naturalmente, a do autor, a masculina, que parece sentir um certo prazer ao ver a amiga afogar-se, visto que, aparentemente, opta por não aparecer enquanto salvador. Por esse motivo, as referências à morte por parte da protagonista são sempre acompanhadas pelo adjetivo “fremosa”, num desenlace narcísico-masquista que parece consentido. Se esse consentimento coloca algumas reservas no que diz respeito à supremacia masculina sobre a mulher, visto que esta se parece entregar voluntariamente à morte “no mar maior”⁵³⁵, a sombra de S. Simión, que, segundo os autores, representa a figura do amigo, devolve-lhe essa supremacia enquanto elemento decisor do destino da amiga.

Tanto nas composições de *romaria*, como nas marinhas esta supremacia masculina sobre o mundo feminino é evidente. A amiga é colocada numa posição de espera ansiosa pelo amigo que havia partido; o encontro é marcado por este através de *mandado*; a decisão do encontro é-lhe atribuída a ele, cabendo à rapariga a tarefa de tentar contornar a oposição materna – a *guarda*; se o amigo não comparece, o destino feminino não é outro senão a morte por amor; se comparece, a amiga retribuir-lhe-á com a entrega da sua virgindade. A figura feminina desloca-se sempre ao encontro amoroso de livre e espontânea vontade, encontrando-se já afastado o potencial final violento que o espaço “longi da vila” de Bonaval sugeria.

Tendo em conta a proteção a que as mulheres estariam sujeitas nesta altura, esta liberdade feminina que aqui é encenada – em João Servando, por exemplo, a protagonista afirma perante a mãe que irá apresentar-se ao encontro marcado com o

⁵³⁵ Também a protagonista da única composição *d'amigo* conservada do jogral Nuno Porco (B1127/V719) se entrega de forma voluntária à morte por amor, evidente no *incipit* das duas primeiras estrofes: “Irei a lo mar”. No entanto, ao contrário da rapariga de Meendinho, esta não mostra sinais de desespero, parecendo atirar-se a esta presumível morte de forma jubilosa: “e vou-m’eu namorada”. Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, pp. 54-46.

amigo, mesmo que à sua revelia⁵³⁶ – seria certamente superior àquela que na realidade era consentida. Os jograis desenhavam, assim, um quadro que apela à transgressão da ordem estabelecida, transformando os obstáculos em elementos favoráveis aos seus intentos e descrevendo uma figura aberta às suas solicitações amorosas e disposta a correr riscos para conseguir responder a essa chamada do namorado.

A opção quase generalizada pelo enquadramento das composições numa situação de encontro (ou de desencontro) por parte dos jograis galegos e a eliminação por alguns deles do vocabulário feudo-vassálico que sobrevive em alguns trovadores *d'amigo* justifica-se pela situação sociocultural em que estes se inseriam e pela inadequação do código trovadoresco galego-português do serviço a essa realidade.

Há, contudo, algumas excepções de jograis que recorrem à linguagem do serviço. Martim Padrozelos⁵³⁷, em “Amig', avia queixume”⁵³⁸, apresenta um diálogo entre os namorados no qual o elemento masculino se dirige à amiga utilizando expressões como “mia senhor e meu lume” e “mia senhor mui fremosa”, o que o coloca na situação de vassalo, típica das composições *d'amor*. Em outra composição dialogada⁵³⁹, de João Baveca, a confidente alerta a amiga para o estado lamentável em que encontrou o seu namorado, devolvendo a este a *coita* que normalmente lhe é atribuída nos *cantares d'amor*. Baveca é, aliás, um jogral cuja produção *d'amigo* retém de forma generalizada a terminologia feudo-vassálica do género *d'amor*, apresentando uma figura feminina muito arredada desta imagem de mulher submissa que encontramos em muitos textos daquele género. Se de Martim Padrozelos nada sabemos, já de Baveca, pelas relações textuais que estabelece com Pedr'Amigo de Sevilha⁵⁴⁰ e

⁵³⁶ B1148/ V740. Trata-se de um traço comum a vários ciclos e composições isoladas que Maria Rosário Ferreira classifica como “cantigas de tipo «írei»”, e que descreve da seguinte forma: “Enquanto grupo funcionalmente considerado, porém, estas cantigas limitam-se a assinalar o momento em que o amigo alcança um ascendente total sobre a donzela, e vêm confirmar a imagem psicológica da amiga como uma pobre criatura submissa, permanentemente disponível, que espera, chora e se zanga por vezes para logo perdoar. Uma figura feminina fundamentalmente incapaz de acção autónoma, que acaba por se tornar completamente dependente da vontade do amigo, em proveito do qual, em última análise, as suas acções de orientam”. Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, p. 22.

⁵³⁷ Jogral muito possivelmente galego, dada a sua colocação nos manuscritos, que terá estado ativo entre o segundo e último quartéis do século XIII. A indicação de “Valongo”, topónimo que surge em duas das suas composições *d'amigo* (B1241/ V486 e B1242/ V847), pode referir-se a uma localidade portuguesa ou galega, inclinando-se Oliveira para a segunda, dados os motivos já aduzidos. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, p. 384.

⁵³⁸ B1240, V845.

⁵³⁹ B1224/ V829.

⁵⁴⁰ Ver a tenção B1221/ V826 e a composição satírica B1664/ V1198.

Pero Garcia de Ambroa⁵⁴¹, e pelas referências a Bernal de Bonaval⁵⁴² e à Balteira⁵⁴³, sabemos que esteve na corte castelhana de Afonso X, por volta de meados do século XIII, o que pode explicar a ocorrência assinalável deste tipo de linguagem na sua produção poética.

Note-se, contudo, que a ocorrência desta linguagem em composições de jograis galegos é excecional, sendo a norma a anulação do vocabulário que lhe é específico.

Concluimos, portanto, que o universo argumentativo jogralesco se rege pelo recurso a elementos simbólicos complexos, alguns mais arcaicos ou mesmo bíblicos⁵⁴⁴, outros que parecem ser originários da literatura francesa, mas que, no seu conjunto, atribuem aos autores um conhecimento literário que não seria comum em simples jograis. Pelo menos, não no sentido habitual da designação social que é dada a esta categoria. É que estes homens não só não se limitavam a executar, mas compunham textos (e pautas musicais, das quais temos os testemunhos de Martim Codax) de elevado valor artístico.

2.2.2. João Peres de Aboim e Gonçalo Anes do Vinhal: uma reformulação conservadora do *cantar d'amigo*

É possível estabelecer, de entre os trovadores que estiveram ativos no período afonsino, uma divisão muito genérica e pouco rigorosa dentro do género *d'amigo*: por um lado, temos composições mais conservadoras (em relação aos *cantares d'amor*), normalmente da autoria de trovadores; por outro, temos textos nos quais vemos quadros mais originais e diversos, compostos, na maioria das vezes, por jograis. Esta divisão é genérica porque, mesmo dentro de composições aparentemente mais conservadoras, podemos encontrar rasgos de originalidade, e é pouco rigorosa porque esta atribuição de umas e outras a trovadores e jograis nem sempre é assim tão linear. Mas vejamos os textos e os seus autores para podermos retirar algumas conclusões mais precisas.

⁵⁴¹ Ver a tenção B1573 e as sátiras B1456/ V1066 e B1457/ V1067.

⁵⁴² Ver B1459/ V1069.

⁵⁴³ Ver B1460/ V1070.

⁵⁴⁴ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, pp. 87-105.

Começamos por João Peres de Aboim, um dos homens de confiança de Afonso III. O trovador português compôs maioritariamente no género *d'amigo*, mas, apesar disso, os seus textos encontram-se impregnados de temas e motivos bem próprios dos *cantares d'amor*. Encontramos, por exemplo, referências à *sanha* da amiga em “Cuidades vós, meu amigo, ãa ren”⁵⁴⁵ e à troca de *senhor* em “Par Deus amigo, nunca eu cuidei”⁵⁴⁶, texto no qual a amiga reclama pelo facto de ter sido trocada por outra mulher de qualidades inferiores às suas e sem ter dado motivos válidos para isso, ameaçando, ainda, desvendar o seu nome, tocando aqui no também usual tópico do segredo. Em “Disseron mh ora de vós ãa ren”⁵⁴⁷, a protagonista volta a acusar o amigo de querer trocá-la por outra, ameaçando insurgir-se contra ele visto que lhe cabe esse direito enquanto senhora.

Ora, se o motivo da *sanha* da amiga surgia já em dois dos primeiros cantores *d'amigo* – sendo que no primeiro deles, Calheiros, era resolvido noutra composição na qual o poder era implicitamente restituído ao amigo –, o da *change*, aplicado neste contexto, parece nascer neste novo grupo de trovadores que, possivelmente por não compreenderem muito bem o carácter subversivo da ordem estabelecida que o *cantar d'amigo* representa, ou então por o compreenderem e o desejarem contestar, exibem um maior hibridismo na sua produção poética.

Nestas duas últimas composições, para além da designação de *senhor* dada à amiga – a referência à outra *senhor* leva a que essa designação seja também atribuída, por consequência, à protagonista –, vemos ainda a reclamação dos direitos feudais desta que, não tendo dado motivos ao seu vassalo para o abandono do serviço, se encontra no direito de reclamar da ofensa que este lhe dirigiu.

Aboim lança ainda mão do tópico da *partida* no texto “Amigo, pois me leixades”⁵⁴⁸, no qual a protagonista, dirigindo-se ao amigo que a abandonou – abandono que se deu por ela não respeitar as regras do amor cortês ao não lhe conceder a recompensa amorosa – refere que não voltará a querer ouvi-lo. É de notar que já em “Pero vos ides, amigo”⁵⁴⁹, a *partida* ficou a dever-se não à necessidade, mas ao desejo

⁵⁴⁵ B65bis/ V268.

⁵⁴⁶ B668/ V271.

⁵⁴⁷ B670/ V273.

⁵⁴⁸ B673/ V275.

⁵⁴⁹ B672/ V274.

de vingança do amigo, provavelmente porque não obteve recompensa pelo serviço prestado (“por non fazer eu quanto faz/ molher por om' a que quer ben”). Nesta composição, o local para onde o amigo parte é, como sucedia nos primeiros poetas *d'amigo*, o *alhur*. Mas este espaço já não representa simbolicamente “um reduto invulnerável [do homem], ao abrigo do qual pode assegurar-se do seu ascendente simbólico sobre a mulher, poeticamente figurado na constância inquebrantável do desejo desta”⁵⁵⁰, como nos diz Maria do Rosário Ferreira, mas antes um lugar de término definitivo da relação, definido pela *senhor*. Devolve-se assim, em âmbito *d'amigo*, o poder à mulher, que reclama para si a autoridade que lhe é conferida pelas regras do amor cortês, assente numa interpretação feudo-vassálica das relações amorosas.

Esta reformulação conservadora dos *cantares d'amigo* não é surpreendente se tivermos em conta a contextualização do seu autor: um homem pertencente a uma linhagem recém-promovida, que deveu à corte régia a sua ascensão social, corte essa presidida por um rei que procurava centralizar o poder, acalmando os ímpetos de uma velha aristocracia que encontrou no canto trovadoresco um veículo de afirmação do seu lugar na sociedade. Aparentemente, Afonso III não parece ter-se entusiasmado muito com a produção trovadoresca, embora tenhamos conhecimento da presença de alguns trovadores na sua corte. Mas não deixa de ser curioso que uma das personagens que mais próxima esteve do rei, João de Aboim, mordomo-mor e trovador, tenha redimensionado desta maneira uma nova forma de expressão poética que pretendia quebrar os espartilhos da submissão. O que Aboim fez foi, utilizando essa nova forma de expressão, devolver cada elemento deste jogo poético, o masculino e o feminino, ao seu lugar de origem.

Outros autores seguiram o mesmo caminho. Gonçalo Anes do Vinhal⁵⁵¹, por exemplo, insiste muito no tópico do sofrimento do *amigo* como reação à falta de

⁵⁵⁰ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 2010, p. 221.

⁵⁵¹ Trovador português, quarto senhor do Vinhal, que desenvolveu a sua atividade essencialmente na corte castelhana, onde já estaria em 1243 (provavelmente terá saído do país no seguimento dos conflitos que levaram à deposição de Sancho II), tendo participado na conquista de Múrcia e de Sevilha, sendo muito próximo do então infante Afonso. Segundo Oliveira, terá regressado a Portugal onde terá permanecido até cerca de 1256, recebendo doações do rei Afonso III. Em 1257, contudo, estaria novamente em Castela, sendo agraciado com bens e mercês da parte do rei sábio. Terá exercido funções importantes de intermediário entre o rei e a nobreza castelhana revoltosa. Contudo, nos conflitos sucessórios que opuseram o rei castelhano ao seu filho Sancho IV, terá tomado partido deste último, vindo a desempenhar

respostas positivas às suas solicitações amorosas⁵⁵². Em “Amiga, por Deus, vos venh’ora rogar”⁵⁵³, a *amiga* dirige-se à sua confidente, que é, ao mesmo tempo, mensageira do seu namorado, referindo que não irá perdoar o facto de este ter quebrado a regra do segredo amoroso até que este “venha ante mi chorar”, “venha mercee pedir”, “sença ira de senhor”, “veja qual é o meu poder”, surgindo aqui claramente a figura da *senhor* dos *cantares d’amor*, que exerce poder sobre o vassalo que a serve, que lança sobre ele a sua *ira*, aquilo que o sujeito poético masculino mais teme, mas que aceita comprazer-se com o seu sofrimento se ele se mantiver obediente e respeitar os códigos das relações amorosas. Vinhal aplica aqui uma perspetiva conservadora que volta a colocar o homem numa posição de subalternidade perante a *senhor*.

Fernão Froiaz, trovador que também terá estado ativo na corte de Afonso X, mas em relação ao qual nada mais se sabe, leva ainda mais longe esta desvirtuação dos *cantares d’amigo*. Em primeiro lugar porque, mais uma vez, é o amigo que é colocado do lado da *coita*⁵⁵⁴; depois, porque a amiga decide castigar o namorado, nunca lhe concedendo o seu *amor*, visto que este havia partido apesar das promessas em sentido contrário⁵⁵⁵, e refere ainda que o fará sofrer e o proibirá de voltar a partir, ordem que este acatará visto estar em seu poder⁵⁵⁶; e, por fim, numa total inversão da ordem, é a amiga que vai partir, deixando o amado numa situação de *coita* desmesurada e de desejo de morte⁵⁵⁷.

Numa composição dialogada de Rui Martins do Casal⁵⁵⁸, “Dized', amigo, se prazer vejades”⁵⁵⁹, a personagem feminina compraz-se com a morte do amigo,

alguns cargos de relevo na sua corte, mas morrendo pouco depois da sua subida ao trono. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 353-354.

⁵⁵² Ver os textos B709/ V310, B711/ V312.

⁵⁵³ B710/ V311.

⁵⁵⁴ B806/ V390.

⁵⁵⁵ B804/ V388. Esta ideia da vingança da amiga surge também em Fernão Fernandes Cogominho (B702/ V303); Rui Queimado (B714/ V315); Rui Fernandes de Santiago (B928/ V516).

⁵⁵⁶ B807/ V391.

⁵⁵⁷ B805/ V389.

⁵⁵⁸ Trovador português, originário de uma linhagem da pequena nobreza situada em Vila do Conde, onde surge documentado entre 1288 e 1296. Antes disso, terá participado nas campanhas de Afonso X contra a revolta dos mudejares em Granada na década de sessenta, visto que a protagonista de duas das suas composições *d’amigo* (B1162/ V765 e B1163/ V766) menciona a partida do namorado para esse local.

desejando-a tanto quanto ele. Esta composição é curiosamente muito próxima, a nível vocabular, de outras duas de Bernal de Bonaval⁵⁶⁰, tendo expressões exatamente iguais ou muito semelhantes, como “tan bon dia comigo”, “Deus aja bon grado”, “se gradoedes”, para além da rima em “ades” da primeira estrofe. No entanto, enquanto o jogral galego coloca a figura feminina num lugar frágil e mesmo de perigo, suscetível às vontades masculinas, no texto de Rui Martins o cenário é exatamente o oposto, sendo o amigo posicionado num lugar de submissão, fazendo uso de vocabulário feudo-vassálico, como a designação *mia senhor*, e estando pronto a morrer por amor, para júbilo da protagonista. Sabemos que o trovador português e o jogral galego frequentaram ambos a corte castelhana de Afonso X, o que poderá explicar as convergências textuais referidas. Estaríamos, assim, perante um quadro de apropriação de uma linguagem tendo em vista a subversão da mensagem transmitida, o que tornaria este texto particularmente interessante.

Esta subversão operada pelo texto de Rui Martins do Casal aos de Bernal de Bonaval pode ser entendida num contexto de resistência à ideologia veiculada pelo novo género. Lembremo-nos, a propósito, de que também Afonso X critica Pero da Ponte por trovar como Bernal de Bonaval, e não “come proençal”, em “Pero da Ponte, paro-vos sinal”⁵⁶¹. É, pois, possível que a composição de Rui Martins também se enquadre nesta crítica ao jogral galego.

Por sua vez, Pero Mafaldo⁵⁶² faz uso da terminologia feudo-vassálica numa composição⁵⁶³ em que a protagonista acusa o amigo de ter quebrado o juramento feudal – “preit’e menage” – ao ter partido sem o seu consentimento.

Surge documentado na corte dionisina entre 1289 e a década seguinte. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 433-434.

⁵⁵⁹ B1161/ V764.

⁵⁶⁰ B1137/ V728 e B1135/ V726.

⁵⁶¹ B487/ V70.

⁵⁶² Trovador português, pertencente à linhagem dos Mafaldo, e que se encontra documentado a partir do segundo quartel do século XIII. Parece pertencer ao círculo dos Sousa, testemunhando um documento juntamente com João Garcia de Guilhade. Esteve certamente na corte castelhana, provavelmente com o Sousa, dado ter composições pertencentes ao ciclo da Balteira. Com a subida ao trono de Afonso III, deve ter regressado a Portugal, encontrando-se ligado a João Peres de Aboim, uma das figuras centrais da corte do rei bolonhês. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp.419-421. Recentemente, Vicenç Beltrán procurou relacioná-lo com um jogral galego atestado na Catalunha, apoiando-se no facto de uma das suas composições de amigo referir que o namorado havia partido para a Catalunha. Cf. Vicenç BELTRÁN, 2005, pp. 263-270. Esta hipótese, contudo, é bastante frágil face à informação que temos sobre o Pero Mafaldo português.

⁵⁶³ B383.

O tema da *coita* masculina nos *cantares d'amigo* surge em outros trovadores mais ou menos contemporâneos destes dois, como Rodrigo Anes de Vasconcelos⁵⁶⁴. Neste autor, contudo, a personagem masculina usa a *coita* para tentar convencer a amiga a conceder-lhe o *ben*, servindo-se das suas confidentes e mensageiras para o ajudarem a alcançar o seu objetivo. Assim, em “O voss'amig'amiga, foi sazón⁵⁶⁵, a confidente procura alertar a protagonista para o estado de sofrimento do amigo e tenta persuadi-la a conceder-lhe o *ben*, visto que este já havia abandonado outra *senhor* anteriormente. Estamos perante o motivo da *change*, mas visto da perspectiva contrária, isto é, através do olhar da nova *senhor*. Em “O meu amigo non á de mí al”⁵⁶⁶, a amiga encontra-se reticente em ceder ao pedido do namorado, o que acaba por acontecer na composição “Se eu, amiga, quero fazer ben”⁵⁶⁷, na qual a personagem feminina surge já completamente convencida e disposta a fazer o que for preciso para lhe aliviar o sofrimento. Ora, o trovador português começa, de facto, por seguir a linha dos trovadores mais conservadores ao recuperar no seio dos *cantares d'amigo* alguns dos tópicos mais frequentes dos *cantares d'amor*. No entanto, esses tópicos são o ponto de partida para um desenvolvimento argumentativo mais fiel ao propósito inaugurador dos primeiros, que colocavam a amiga numa posição recetiva e de dependência relativamente às solicitações do namorado.

O que liga os trovadores chamados a esta análise é o facto de todos eles terem circulado pelos territórios castelhano e português⁵⁶⁸. Os mais representativos, Aboim e Vinhal, desempenharam inclusivamente funções junto dos respectivos monarcas – o primeiro foi mordomo-mor de Afonso III, e o segundo foi conselheiro de Afonso X –, ficando a dever-lhes a rápida ascensão social e o enriquecimento. O facto de ambos os reis possuírem um projeto de centralização do poder e de controlo de um grupo de nobres revoltosos pode justificar esta opção marcadamente conservadora e de subversão

⁵⁶⁴ Trovador português, ativo durante a segunda metade do século XIII, filho de João Pires de Vasconcelos, o “Tenreiro”, e de Maria Soares Coelho, irmã do trovador João Soares Coelho. Como nos refere Oliveira, a sua família era tendencialmente desordeira, encontrando-se envolvida em vários conflitos. Em 1297 já estaria morto e os seus filhos vieram a ocupar cargos de relevo na corte de D. Dinis. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 428-429.

⁵⁶⁵ B726/ V327.

⁵⁶⁶ B728/ V329.

⁵⁶⁷ B727/ V328.

⁵⁶⁸ Apenas de Fernão Froiaz não temos notícia ou evidências de ter passado pela corte portuguesa e, em sentido inverso, também nada aponta para que Rodrigo Anes de Vasconcelos tenha estado na castelhana.

dos *cantares d'amigo*. Essa opção é evidente no caso de Afonso X, que, como vimos⁵⁶⁹, se apropriou da linguagem trovadoresca para transmitir a sua ideologia régia; mas já não o é no caso de Afonso III, de quem não há indícios de um particular interesse por esta manifestação cultural. Neste caso, é possível que a iniciativa de adoção desta linguagem subversiva tenha sido tomada pelos trovadores próximos de João Peres de Aboim, cujo papel na política cultural em Portugal já destacámos⁵⁷⁰. Já a tendência mais rebelde de Rodrigo Anes parece coadunar-se com o seu temperamento intempestivo e desordeiro⁵⁷¹, muito possivelmente devido ao qual não veio a desempenhar nenhum cargo na corte do rei Bolonhês. Mas mesmo neste grupo de trovadores, houve quem tenha enveredado por uma vertente mais original e subversiva da ordem instaurada: é o caso de Gonçalo Anes do Vinhal.

2.2.3. Influência francesa no género *d'amigo*

Embora Vinhal tenha sido um trovador que a dada altura ficou marcado por um acentuado conservadorismo na reformulação da poética *d'amigo*, também lança mão de vários tópicos e motivos que podem ter tido origem na literatura francesa, entre os quais figuram o da *change*⁵⁷² e o das “dõas” de amor. Ora, as “dõas” são objetos que os amantes trocam no momento da separação como símbolo da exclusividade amorosa. Brea e Gradín afirmam que “na praxe amorosa dos provençais, xa se atopa unha simboloxía *a re*, baseada na entrega de prendas que se dan como signo de correspondencia amorosa.”⁵⁷³. Andreas Capellanus, no seu tratado *De amore*, reconhecia que os amantes poderiam trocar presentes, indicando, inclusivamente, aqueles que eram mais comuns:

quas res deceat amantes a coamantibus obtatas acciper? (...) Amans quidem a coamante haec licenter potest accipere, scilicet orarium, capillorum ligamina, auri

⁵⁶⁹ Ver capítulo 2.1., Parte I.

⁵⁷⁰ Ver capítulo 2.2., Parte I.

⁵⁷¹ O trovador o seu irmão, Pero Anes, são acusados de abusos sobre terras pertencentes ao cabido de Braga numa carta de Afonso III, datada de 1277. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, p. 428.

⁵⁷² B712/ V313.

⁵⁷³ Cf. Mercedes BREA e Pilar LORENZO GRADÍN, 1998, p. 112.

argentique coronam, pectoris fibulam, speculum, cingulum, marsapim, lateris cordulam, pectinam, manicas, chirothecas, anulum, pyxidem, species, lavamenta, vascula, repositoria, vellixum causa memorial⁵⁷⁴.

Se este é um tema que já vai surgindo, de facto, nos trovadores provençais⁵⁷⁵, a sua exploração simbólica é mais evidente no romance em prosa. Por exemplo, no *Lancelot*, mais especificamente no episódio da fonte envenenada, o herói bebe da água de uma fonte de onde saem duas cobras e que se encontrava, por isso, envenenada. Uma das donzelas que estava junto a essa fonte, apaixonada por Lancelot, decide fazer-lhe um curativo com ervas mágicas. Mas à medida que este ia melhorando, aquela ia adoecendo, podendo apenas sobreviver se ele aceitasse o seu amor. Com a sua recusa, começam ambos a piorar.

Entretanto, Lancelot recebe da sua rainha um anel, respondendo com o envio de uma mexa de cabelo. Como forma de sobrevivência, Lancelot decide prometer à donzela o seu amor, oferecendo-lhe uma cinta de ouro que a própria rainha lhe havia enviado. A sua condição de cavaleiro dedicado a uma dama, neste caso à rainha Guenièvre, não é posta em causa, pois, astuciosamente, Lancelot faz uma promessa que não compromete a sua posição: jamais amará nenhuma outra donzela. É uma condição que, aliás, é aceite pela própria “damoisele”: “vos me porrez amer comme pucele et li [vostre dame] comme dame.”⁵⁷⁶.

Ora, se analisarmos as potencialidades simbólicas de cada elemento, verificamos que o anel simboliza a expressão do amor, servindo, segundo Chevalier e Gheerbrant, “como meio de reconhecimento: símbolo de um poder ou de um laço que nada pode quebrar”⁵⁷⁷. Capellanus refere “anulum amoris causa”⁵⁷⁸. Quanto às madeixas de cabelo, serviam para assegurar o vínculo entre as duas personagens, funcionando como “um dos símbolos mágicos da apropriação, e até da identificação”⁵⁷⁹. Por último, a cinta aparece conotada com um sentido de castidade e, ao mesmo tempo, fecundidade. Assim

⁵⁷⁴ Cf. Andreas CAPELLANUS, *De Amore...*

⁵⁷⁵ Ver, por exemplo, Guilherme IX, duque da Aquitânia: “Enquer me nembra d’un mati/ que nos fazem de guerra fi/ e qu’em donet un don tan gran/ sa drudari’e son anel”. Cf. Martín de RIQUER, 2011, p. 119, vv. 19-22.

⁵⁷⁶ *Lancelot*, 1979, tome IV, p. 158.

⁵⁷⁷ Cf. Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT, 1982, p. 68.

⁵⁷⁸ Cf. Andreas CAPELLANUS, *De amore...*

⁵⁷⁹ Cf. Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT, 1982, p. 138.

sendo, compreende-se o alcance simbólico deste episódio. A *senhor*, isto é, a rainha oferece ao seu vassalo um objeto que é símbolo do seu amor. Se tivermos em atenção os hábitos da sociedade feudal, este amor pode muito bem referir-se às relações que eram estabelecidas entre suseranos e vassallos. O vassalo, por sua vez, dá-lhe algo que simboliza a sua entrega enquanto servidor e oferece à donzela um elemento que não o compromete nem perante esta nem perante a rainha, visto que não transgride nenhuma regra básica do amor cortês: enquanto o relacionamento com a rainha, mulher casada, parece ter um alcance físico, sensual, mas, ainda assim, podendo ser interpretado no âmbito das relações feudais, aquele que estabelece com a donzela, solteira e livre, situa-se ao nível de um relacionamento que, da parte do elemento masculino, não apresenta intenções de consumação.

Quando chegamos aos trovadores galego-portugueses e, neste caso, a Vinhal, o motivo parece ter evoluído e ganhado um simbolismo erótico mais claro. Assim, em “Quand' eu soby nas torres sobe' lo mar”⁵⁸⁰, a protagonista lamenta que não possa ver o seu amigo, sofrendo por isso e desejando morrer por amor, e lembra-se de quando trocaram presentes – “esta cinta que m'el leixou/ (...) a corda da camisa que m'el filhou” –, acrescentando, ainda, “quando me nembra o gram prazer/ que lh'eu fiz, hu mh-a cinta vëo a cinger”. Este movimento de “cinger” a cinta, isto é, apertá-la, parece remeter para uma ação de alguma proximidade, a mesma que a oferta da corda da camisa representa, visto que este é um elemento que serviria para atar alguma peça de vestuário íntimo, apontando, assim, para a intimidade da própria relação. Sendo que, noutra composição⁵⁸¹, o amigo é acusado de ser incapaz de aceitar a negação do *ben*, o facto de a protagonista se referir aqui ao “gram prazer” que este sentiu quando lhe cingiu a camisa parece ser indicativo da concretização desse pedido.

Maria do Rosário Ferreira relembra que Reckert já havia alertado para o facto de tanto a cinta como a corda da camisa serem elementos que atam, adquirindo um simbolismo de fidelidade amorosa⁵⁸², que se evidencia ainda mais pelo facto de a troca de presentes ser mútua, o que aponta para um amor correspondido e feliz⁵⁸³. A autora

⁵⁸⁰ B708/ V309.

⁵⁸¹ B709/ V310.

⁵⁸² Cf. Stephen RECKERT e Hélder MACEDO, 1976, p. 94, *apud* Maria do Rosário FERREIRA, 1999, p. 61.

⁵⁸³ Maria do Rosário FERREIRA, 1999, pp. 60-61, aproxima a utilização do motivo das doas mútuas em Guilhade daquela que era feita em textos franceses, dando o exemplo do “*lai Guigemar*, de Marie de

destaca, ainda, uma hipótese de interpretação simbólica do elemento marinho e da sua relação com as torres: um simbolismo que pode ser social, apontando para a distância a que a mulher é normalmente colocada em relação ao homem na gramática amorosa da *fin'amors*, e um simbolismo mais “subtil”, segundo o qual a distância em relação ao mar, ao trazer-lhe “lembranças do passado”, sugere aquela a que se encontra da sua paixão, isto é, do amigo⁵⁸⁴. A interpretação simbólica de Ferreira vai, assim, ao encontro da nossa, visto que o simbolismo erótico implícito na troca das *dōas* é o mesmo que é sugerido pelo elemento marinho: é a de uma paixão que já ocorreu e que deixa a mulher numa situação de espera relativamente ao amigo.

Se olharmos para a produção poética de outros trovadores, verificamos que a erotização mais ativa deste motivo das *dōas* continua em destaque. Em João Garcia de Guilhade, provavelmente o autor que mais recorreu a esse motivo, as *dōas* parecem ser o elemento que substitui a consumação sexual. É assim no texto “Sanhud' andades, amigo”⁵⁸⁵, no qual a protagonista oferece ao amigo a *baraça*, a *cinta* e a *touca* como forma de compensação por não lhe fazer o *preyto*, vocábulo pertencente ao léxico feudo-vassálico e que surge aqui com uma conotação erótica evidente. O mesmo se passa na composição “Estas donzelas que aquí demandan”⁵⁸⁶, na qual a figura feminina questiona qual a intenção dos amigos quando pedem às suas amigas “que lhis façan ben”, visto que, para ela, dar a *cinta* já é recompensa suficiente, situando-se aqui o *fazer ben* ao mesmo nível do *preyto* da composição anterior. A troca de presentes não é, contudo, suficiente para acalmar os ímpetos sexuais do amigo, como se pode ver na composição “Vistes, mhas donas, quando noutro dia”⁵⁸⁷:

dei lh' eu enton a cinta que tragia,
mais el demanda m' or' outra folia
(...)
e dei lh' eu dela ben quanta m' el disse,
mais el demanda mh al, que non fexisse

France, em que o herói cinge a protagonista com um cinto que apenas ele poderá abrir, e ele ata a camisa dele com um nó que ninguém mais poderá desfazer”.

⁵⁸⁴ No capítulo dedicado ao cancionero de jograis galegos esclareceremos esta interpretação simbólica do mar.

⁵⁸⁵ B744/ V346.

⁵⁸⁶ B776/ V359.

⁵⁸⁷ B746/ V348.

(...)
des i terrei lhi sempre lealdade,
mais el demanda m' outra torpidade

Chegando a Pero Gonçalves de Portocarreiro⁵⁸⁸, um autor mais tardio, os objetos (hipoteticamente) oferecidos à amiga pelo seu amado constituem elementos de profunda ligação entre os dois amantes, pelo que, na ausência de um deles – e nas cantigas de amigo é normalmente a figura masculina que se encontra ausente –, o outro terá que suportar a *coita*, servindo esses objetos como elementos que permitem recordar e de certo modo presentificar o correspondente amoroso:

Par Deus, coitada vivo,
pois non ven meu amigo;
pois non vem, que farei?
meus cabelos, con sirgo
eu non vos liarei.

Pois non ven de Castela,
non é viv', ai mesela,
ou mi-o detem el-rei:
mias toucas da Estela,
eu non vos tragerei.

Pero m' eu leda semelho,
non me sei dar conselho;
amigas, que farei?
en vós, ai meu espelho,
eu non me veerei.

Estas dõas mui belas
el mi-as deu, ai donzelas,
non vo-las negarei:
mias cintas das fivelas,
eu non vos cingerei⁵⁸⁹.

Nesta composição, a ausência do amigo leva a protagonista a não atar os *cabelos*, a não colocar as *toucas de Estela*, a não se ver ao *espelho* e a não prender as *cintas das fivelas*. Todas estas ações encontram-se situadas ao mesmo nível, pelo que

⁵⁸⁸ Trovador português, ativo no último quartel do século XIII. De acordo com o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, “foi mui boo cavaleiro, e morreo sem semel” (LC 43B5). Não se encontra documentado em Portugal, podendo ter saído do país e permanecido em Castela, como outros membros da sua família. Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 417-418. Fernão Anes de Portocarreiro, seu primo, foi notário e privado de Afonso X, segundo nos diz Pizarro, sendo, portanto, muito provável que tenha frequentado a corte do rei sábio. Cf. José Augusto PIZARRO, 1999a, vol. II, p. 923.

⁵⁸⁹ B918/ V505.

terão significados sinónimos. Assim, estando bem estabelecido que os cabelos soltos eram apanágio das mulheres virgens e solteiras, e que as mulheres casadas os usavam apanhados, esta referência ao não atar os *cabelos* parece remeter para a não consumação amorosa. Assim, por contaminação, também a menção às restantes *dōas* que o amigo havia oferecido à protagonista adquire esse mesmo sentido.

Noutro texto⁵⁹⁰, o trovador recorre ao anel enquanto símbolo do compromisso dos amantes, mas para retratar o fim dessa relação: o anel perdido “so lo verde pino” parece aqui simbolizar o rompimento dessa união. O estado desolado da protagonista opõe-se aqui à força e frescura do “verde pino”, servindo o elemento natural para fazer o contraste entre os sentimentos da figura feminina e a natureza circundante. Ou talvez sirva, por outro lado, para remeter para o estado virginal da rapariga, que se afirma “dona virgo” e “dona d’algo”.

O motivo das *dōas* assume, assim, um lugar de destaque no seio do cancionero *d’amigo*. Embora na poesia occitânica, no romance em verso francês, no romance em prosa, nos lais e no Tristão o motivo esteja já presente ou com um sentido erótico ou com o objetivo de afastar o texto desse mesmo sentido, como acontece no episódio da fonte envenenada que atrás analisámos, no seio dos trovadores galego-portugueses essa simbologia foi redimensionada, adquirindo uma proporção maior e mais evidente. Os presentes que os amantes trocam são agora ou elementos que substituem a consumação amorosa, o que se torna insuficiente para a figura masculina, como vemos nos textos de Guilhade, ou símbolos dessa mesma consumação, sentido último que adquirem no seio do cancionero de Portocarreiro, trovador que esteve ativo no último quartel do século XIII. Seja como for, a troca dos dons de amor ou das *dōas* nunca deixa de simbolizar, quer nos textos em prosa, quer naqueles em verso, uma ligação profunda entre os dois amantes, um compromisso que se promete manter na ausência.

Não será por acaso que os autores que trataram o motivo de forma mais recorrente e aprofundada foram Guilhade e Vinhal. Se olharmos para o seu percurso, conseguimos perceber porquê. Em relação ao primeiro, sabemos que acompanhou a comitiva de Pedro Sanches e dos Sousões na sua deslocação a Aragão em 1229⁵⁹¹. Quanto ao segundo, casou-se em segundas núpcias, pouco antes de 1270, com D. Berengária de Cardona, filha do visconde de Cardona, Ramón Folch, chefe de uma das

⁵⁹⁰ B920/ V507.

⁵⁹¹ Cf. Dolors DOMINGO, *A la recerca d’Aurembaix d’Urgell*, Universitat de Lleida, 2007, pp. 183-185.

mais importantes famílias de origem aragonesa⁵⁹². Sabendo nós que Aragão foi um centro de atração para trovadores provençais, existindo, inclusivamente, trovadores aragoneses que compuseram em occitânico⁵⁹³, e que o romance de cavalaria circularia sem haver necessidade de tradução⁵⁹⁴, não seria, pois, surpreendente que ou a presença destes autores nesta corte, ou o contacto, direto ou indireto, com a prática artística que nela se verificava os tenha influenciado de alguma forma.

Esta possibilidade ajuda também a compreender a variedade temática que encontramos em Gonçalo Anes do Vinhal. Esclarecemos: os *cantares* mais conservadores, e subversivos do género *d'amigo*, terão sido aqueles que foram compostos sob influência e na corte régia de Afonso X que, como dissémos, usou a poesia trovadoresca como arma de controlo de uma nobreza rebelde e em função dos seus objetivos centralizadores; já estes agora analisados podem compreender-se no âmbito desta proximidade que poderá ter existido com os modelos occitânicos e franceses.

2.2.4. João Garcia de Guilhade e Rui Fernandes de Santiago: a inversão do feminino e do masculino

O cancionero *d'amigo* de João Garcia de Guilhade, para além do destaque dado ao motivo das *dōas*, enfatiza outros elementos que, em sentido oposto, ajudam na construção de uma linguagem que inverte os papéis do feminino e masculino, própria do género *d'amor*, delegando no homem o poder e controlo na sua relação com a amiga. É assim que, numa curiosa composição, “Treides todas, ai amigas, comigo”⁵⁹⁵, a perspectiva do amigo é colocada em cena através do olhar de um grupo de amigas que, encontrando um cavaleiro ferido e com *chagas*, resiste à morte para não causar *pesar* à sua amada. Esse cavaleiro é nomeado como João Garcia de Guilhade. O sofrimento físico de que padece simboliza de forma clara o sofrimento amoroso. O facto de o texto mencionar o nome do trovador, que é referido inequivocamente enquanto *cavaleiro*,

⁵⁹² Cf. Henrique DAVID, 1989, pp. 2-6 *apud* António Resende de OLIVEIRA, 1994, p. 353.

⁵⁹³ Sobre o assunto, ver Martín de Riquer, 1964 e *Idem*, 1950.

⁵⁹⁴ Cf. William J. ENTWISTLE, 1942, pp. 68-90.

⁵⁹⁵ B741/V343.

parece servir um propósito legitimador, quase narcisista de Guilhade, que quer ver assim reconhecido o seu estatuto. Por outro lado, é através das personagens femininas que ele procura defender as suas aspirações sociais, visto que são elas que afirmam ser necessário a destinatária do amor do cavaleiro conceder-lhe o *grado*, isto é, o favor.

Um outro motivo que surge com alguma frequência é o do panegírico feminino em forma de autoelogio, o que acontece em “Par Deus, amigas, que será?”⁵⁹⁶, quando a amiga refere que o namorado passou por ela e nem sequer olhou, concluindo que nem os seus *olhos verdes*, nem o seu *bon parecer*, nem o *bon talho*, que levam qualquer homem a morrer de amores por ela, lhe servem quando o seu amigo não lhe quer bem. O autor usa, assim, o famoso tópico da indiferença da dona, mas invertendo os papéis: agora é a mulher que se lamenta da falta de correspondência amorosa, pese embora a sua beleza.

Noutro texto⁵⁹⁷, escrito num tom claramente eufórico, a figura feminina diz que quer louvar a Deus porque a fez tão *fremosa* e de *mui bon prez*, referindo ainda que o mundo, quando os amigos gostam um do outro, é melhor que o paraíso. Guilhade serve-se do habitual tópico do elogio da dona dos *cantares d’amor*, mas coloca-o na boca da própria amiga, que assim se descreve positivamente e nos mesmos termos que o sujeito poético masculino o faz em relação à sua *senhor*, projetando nela as paixões e frustrações outrora sentidas por ele.

O motivo do segredo também é aqui retomado. Primeiro numa composição⁵⁹⁸ na qual a amiga faz o elogio do *cantar* do namorado, cantar esse que era bem “guardado”, isto é, que respeitava o segredo amoroso; e depois numa outra⁵⁹⁹ na qual se queixa por o seu namorado, especificamente João Garcia de Guilhade, ter quebrado o segredo amoroso ao gabar-se publicamente dos seus amores, não sofrendo como deveria, o que a leva a desejar que ele morra de amor por ela.

Como vemos no cancionero *d’amigo* de João Garcia de Guilhade, o trovador português vai retomar os principais temas e motivos que compõem também o seu cancionero *d’amor*. No entanto, faz a inversão do feminino e do masculino, atribuindo

⁵⁹⁶ B742/ V344. O tema surge também em Pero Gomes Barroso (B734/ V335).

⁵⁹⁷ B743/ V345.

⁵⁹⁸ B778/ V361. O motivo da quebra do segredo volta a surgir em João Baveca (B1126/ V831 e B1231/ V836).

⁵⁹⁹ B751/ V354.

ao primeiro os sentimentos disfóricos e a instabilidade emocional que eram próprios do segundo, e a este a domínio da relação e o poder que estavam do lado do primeiro. Mesmo quando a personagem masculina está em sofrimento, essa situação é aproveitada em seu favor.

Esta é a argumentação que encontramos em Rui Fernandes de Santiago, trovador que também terá frequentado, tal como Guilhade, a corte do rei Sábio⁶⁰⁰. Mas o clérigo galego leva-a ainda mais longe, ao colocar a amiga numa situação insólita de súplica perante o namorado, tentando desculpar-se pelo mal que lhe fez e pedindo que não oiça o que os outros lhe dizem⁶⁰¹. Noutro texto⁶⁰², é a própria mãe a sugerir que a protagonista procure falar com o amigo, atuando como cúmplice da relação amorosa.

A opção por esta linha argumentativa compreende-se se tivermos em conta o círculo em que se moviam os trovadores. No que diz respeito a Guilhade, o trovador português, mesmo durante a sua estadia na corte castelhana, manteve-se sempre ligado à importante família dos Sousa, uma das que, no início do século XIII, foi responsável pela implantação da canção trovadoresca no ocidente peninsular, e aquela que, em território português, gozava de maior consideração e, ao mesmo tempo, maior perigo representava para os propósitos centralizadores do rei Bolonhês. Como referimos acima⁶⁰³, terá acompanhado Gonçalo Garcia de Sousa e Fernão Garcia Esgaravunha, seu irmão, na viagem que a comitiva de Pedro Sanches fez a Aragão em 1229, onde o filho de Sancho I de Portugal permaneceu enquanto senhor de Maiorca até à data da sua morte, em 1258. A estadia de Guilhade no final dos anos vinte e inícios dos trinta na corte aragonesa, que nessa altura se encontrava aberta, tal como a castelhana, a trovadores provençais que fugiam da perseguição que era feita aos albigenses, torna muito provável que tenha sido nesta altura que o trovador português tomou contacto com a matéria provençal, que se reflete, por exemplo, nas composições nas quais surge o motivo das “dōas”. Não admira, então, que os textos do trovador português reflitam uma ideologia de rutura com a ordem estabelecida, de uma afirmação de excelência no interior do grupo nobre, bem visível nos *cantares d'amigo* compostos em tom

⁶⁰⁰ Cf. Antonio LÓPEZ FERREIRO, 1902, p. 376.

⁶⁰¹ Trata-se da composição B926/ V514.

⁶⁰² B929/ V517.

⁶⁰³ Ver nota 138.

laudatório que frisam, pela boca da amiga, o nome do trovador e o seu lugar na sociedade, o de *cavaleiro*.

Quanto a Rui Fernandes, o facto de ser galego e de ter frequentado uma corte na qual sobressaía a produção *d'amigo* de um grupo de jograis, produção essa que retrata o momento mais tradicional do encontro amoroso, construindo um cenário ficcional que atraía um público que se reconhecia nesse quadro e que partilhava os mesmos anseios de rutura com uma sociedade castradora das suas aspirações, pode justificar a ocorrência destes temas.

2.2.5. João Soares Coelho: entre a rebeldia dos fundadores e o universo simbólico de Pero Meogo

Se dirigirmos agora o nosso olhar para outro trovador que passou pelas cortes afonsinas, João Soares Coelho, verificaremos que ele segue a linha dos fundadores do género *d'amigo*, adaptando a esse novo género os tradicionais temas dos *cantares d'amor*.

Centrando a nossa atenção nos primeiros textos, em “Per boa fê, mui fremosa, sanhuda”⁶⁰⁴, por exemplo, a amiga queixa-se do facto de o amigo a ter abandonado por ela não lhe ter falado. Ora, este é um tema – o da indiferença da mulher – muito frequente no género *d'amor*. No entanto, nesta composição faz-se um desenvolvimento da argumentação proposta por esse género: a amiga refere que não lhe falou “ca non ousei”, deixando subentendido que teve algum impedimento. Em “Amigo, queixum' avedes”⁶⁰⁵, avança-se mais um bocadinho no desvendamento desse elemento oponente à relação amorosa: a protagonista dirige-se ao amigo, que se encontra zangado por ela não lhe falar, dizendo que não o faz com receio do castigo que daí advirá, que chega a ser físico – “Nen de com' ameaçada/ fui un dia pola ida/ que a vós fui e ferida”. Ficamos a conhecer a identidade desse elemento oponente em “Ai, madr', o que eu quero ben”⁶⁰⁶, cantar que é dirigido, como revela o *incipit*, à figura materna. Este seria um tema habitual do género *d'amigo*, não fosse, logo a partir do primeiro refrão, a referência à

⁶⁰⁴ B678/ V280.

⁶⁰⁵ B680/ V282.

⁶⁰⁶ B681/ V283.

morte do namorado e à perda que isso trará à amiga. De que perda se trata desvendamos na estrofe seguinte, quando a protagonista refere que o seu amigo “Gran sazón á que me serviu” sem que ela pudesse retribuir-lhe esse serviço. O que está em causa é a perda da reputação da amiga, que não recompensou devidamente o seu vassalo, visto não lhe ter dado a possibilidade de contemplá-la.

Embora se trate de *cantares d’amigo*, o universo argumentativo continua a ser o do género *d’amor*. Vai-se, contudo, mais longe ao justificar a indiferença feminina com a oposição da mãe, abrindo, dessa forma, a possibilidade de o amigo obter o tão desejado *ben*. Esta conclusão é evidente no texto “Oje quer’eu meu amigo veer”⁶⁰⁷, no qual a amiga toma a irreverente decisão de desafiar o poder da mãe e encontrar-se com o seu amigo, disposta a fazer-lhe *ben*, e a dar-lhe “quanto m’al rogar”.

Noutros textos, Coelho volta a apropriar-se da argumentação própria dos *cantares d’amor*, atribuindo todos os sentimentos disfóricos tipicamente masculinos à mulher. Assim, em “Amigo, pois me vos aqui”⁶⁰⁸, a protagonista começa por confessar que ama o seu amigo “pois que me vos aqui/ ora mostrou Nostro Senhor”. Mas o facto de ele não lhe falar levou-a a perder toda a alegria de viver, a chorar e a perder o *sen*. Se no lugar do sujeito da enunciação feminino estivesse um masculino não haveria qualquer dúvida em atribuir esta composição ao género *d’amor*. O que Coelho faz é transpor para a mulher toda a disforia da sintomatologia amorosa própria dos *cantares d’amor*: a visão do amigo que a prende, o conseqüente enamoramento – fase que normalmente surge, tal como aqui, de forma elíptica, visto que é mais importante a descrição dos sentimentos disfóricos, do que dos contrários –, a tristeza pela falta de correspondência, a hiperbolização da *coita* e a perda do *sen*. Fica apenas de fora o tópico da morte por amor, reservado para a composição “Ai Deus, a vo’lo digo”⁶⁰⁹, na qual a figura feminina, dirigindo-se a Deus, se questiona sobre o possível regresso do amigo, visto que a sua ausência e a falta de notícias (*mandado*) a levam ao desejo de morrer.

A análise do cancionero do trovador João Soares Coelho torna mais fácil a compreensão da evolução interna da poesia amorosa galego-portuguesa, visto que o género *d’amigo* se apresenta como um desenvolvimento argumentativo do *d’amor*. Os

⁶⁰⁷ B682/ V284.

⁶⁰⁸ B684/ V286.

⁶⁰⁹ B690/ V292.

responsáveis por esta operação são os elementos do mesmo grupo que foi responsável pela implantação da canção trovadoresca no ocidente peninsular: uma nobreza secundária que pretendia uma afirmação de excelência no interior do grupo nobre e a reclamação do seu direito de acesso ao casamento, à terra e à progenitura. As restrições linhagísticas que os impediam de aceder a esses “bens” surgem aqui representadas pela figura da mãe, que desempenha o papel de oponente, e à revelia da qual a aproximação dos namorados acontece⁶¹⁰. O caráter transgressor dessa relação começa a ser subvertido quando a figura materna é convertida em aliada⁶¹¹, anulando dessa forma a barreira que os separava do tão desejado universo feminino.

Dado este salto, a exploração simbólica do universo feminino tornou-se atraente. E Coelho não esteve alheio a isso. A composição “Fui eu, madre, lavar meus cabelos” é disso exemplo.

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei m' eu delos
e de mi, louçana

Fui eu, madre, lavar mhas garcetas
a la fonte e paguei m' eu delas
e de mi, louçana

A la fonte e paguei m' eu deles;
aló achei, madr', o senhor deles
e de mi, louçana

E, ante que m' eu d' ali partisse,
fui pagada do que m' ele disse
*e de mi, louçana*⁶¹²

Neste texto, a protagonista relata à sua mãe o encontro amoroso com o seu amigo na fonte, onde foi lavar os cabelos. Ora, este cenário de água doce tem conotações eróticas que foram bastante produtivas durante toda a Idade Média, como nos demonstrou Maria do Rosário Ferreira. Partindo dos estudos de Gaston Bachelard e

⁶¹⁰ O motivo da *guarda* é muito profícuo nos trovadores desta geração. O cancioneiro *d'amigo* de Nuno Peres Sandeu (B796/ V380; B797/ V381; B798/ V382; B799/ B383; B800/ V384; B801/ V385), por exemplo, parece estar organizado em forma de ciclo e retrata o amor entre os namorados face à oposição da mãe.

⁶¹¹ Ver, por exemplo, os textos “Amigas, por Nostro Senhor” (B685/ V287) e “Agora me foi mia madre melhor” (B692/ V293bis).

⁶¹² B689/ V291.

Pierre Gallais⁶¹³ sobre as potencialidades simbólicas da água e da imagem da mulher – a fada – junto à fonte, a autora mostra como esta imagem se encontrava associada à ideia de fertilidade e também de sedução demoníaca. Refere ainda que, no contexto aristocrático

o fascínio pela fada, manifestação do princípio feminino da fecundidade, dispensadora da terra, da estabilidade, da riqueza e da descendência que a sociedade nega a grande número dos seus membros, parece corresponder à expressão, no nível da representação literária, de uma tendência para a fuga de uma pequena nobreza às restrições impostas ao seu sucesso social e material⁶¹⁴.

A referência que é feita na composição de Coelho aos cabelos e às *garcetas*, isto é, às tranças, levam-nos a postular duas hipóteses. Ou esta mulher seria casada, visto que, na idade média, o cabelo solto era conotado com a virgindade e o cabelo preso com o estado matrimonial; ou então o facto de se mencionarem os cabelos e as *garcetas* em estrofes distintas poderá remeter para uma ideia de consumação amorosa. Sem dúvida que esta segunda hipótese é mais sedutora, até porque a afirmação “paguei m’eu d’elos” transmite uma ideia de felicidade que pode sugerir esse envolvimento. De igual modo, a indicação de que o namorado seria “senhor deles” – dos cabelos – parece ser indicativo de um compromisso existente entre eles, compromisso esse que as *garcetas* simbolizariam, se aceitarmos esta interpretação.

Este elemento volta a surgir em apenas duas outras composições *d’amigo*. Uma de João Zorro⁶¹⁵, trovador que terá exercido a sua atividade na corte do rei D. Dinis, sendo, por isso, posterior a Coelho; e outra de Pero Meogo⁶¹⁶, autor que terá sido contemporâneo de João Soares. Neste último texto, a referência às *garcetas* é feita num contexto muito semelhante ao do *cantar* em análise, isto é, num contexto de *lavagem dos cabelos*⁶¹⁷: “lavei mias garcetas/ meu amigo (...) lavei meus cabelos”. Mas, aqui, faz-se referência ao prender dos cabelos – “Des que los lavei/ d’ouro los liei” – o que parece confirmar esta interpretação, dado o simbolismo erótico dado à *lavagem dos*

⁶¹³ Gaston BACHELARD, 1942 e Pierre GALLAIS, 1992.

⁶¹⁴ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 2009, p. 13.

⁶¹⁵ Trata-se da composição “Cabelos, los meus cabelos” (B1154/ V756).

⁶¹⁶ “Enas verdes ervas” (B1189/ V749).

⁶¹⁷ Sobre o simbolismo da *lavagem dos cabelos e camisas*, que surge mais tarde num texto de D. Dinis, ver Pilar LORENZO GRADÍN, 1990, pp. 213-220.

cabelos, que explicitaremos mais à frente, simbolismo esse enfatizado pela presença do cervo que, como vimos atrás, simboliza o amigo, e a demonstração de agrado do sujeito da enunciação feminino quando refere “con sabor dellos/ lavei meus cabelos”.

Maria do Rosário Ferreira já havia demonstrado a ligação de dependência que este texto de Coelho tinha em relação ao ciclo de Pero Meogo e, e especial, ao cantar “Digades, filha, mia filha velida”⁶¹⁸, sendo este último aquele que teria dado origem ao primeiro e apresentando ambos a mesma situação: “a interação entre mãe e filha após um encontro amoroso na *fonte* cuja consumação é propiciada pelo ato de *lavar cabelos*”⁶¹⁹.

É unanimemente aceite pela crítica a ideia de que o cancionero de Pero Meogo se encontra organizado num ciclo único, de forma coerente⁶²⁰ e utilizando de forma reiterada um conjunto de motivos muito específicos e não muito frequentes no seio do cancionero *d’amigo*, entre os quais se destacam o do *cervo*, que Ferreira defende ter na sua origem a representação que era feita do animal nos *bestiários*, o da *fonte*, e o da *lavagem dos cabelos* baseados na imagem arquetípica da *fada na fonte*. São elementos que colocam em confronto os mundos feminino e masculino. Apresenta-se inicialmente o mundo feminino como aquele a que o amigo aspira.

A composição “Por mui fermosa que sanhuda estou”⁶²¹ expõe a proposta do encontro amoroso: o amigo pediu à protagonista “que o foss’eu veer/ a la font’, u os cervos van beber”. Em “Tal vai meu amigo, com amor que lh’eu dei”⁶²², a personagem feminina conta à mãe que o seu namorado sofre e morre de amor por ela, ao que a mãe responde que também ela teve um amigo que a enganou dessa forma – “já m’eu atal vi/ que se fez de coitado, por guaanhar de min”. Estamos perante um padrão de mãe que não é habitual nos *cantares d’amigo*, porque não se limita a opor-se ao encontro, dando conta da sua anterior experiência numa situação semelhante e deixando transparecer a ideia de que o tempo é circular e as histórias se repetem.

⁶¹⁸ B1192/ V797.

⁶¹⁹ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, p. 121.

⁶²⁰ Ver Xosé Luís MÉNDEZ FERRIN, 1966; Leodegário A. De Azevedo FILHO, 1974 e Stephen RECKERT e Hélder MACEDO, 1976.

⁶²¹ B1185/ V790.

⁶²² B1186/ V791.

Em “Levou-s’a louçana, levou-s’a velida”⁶²³ já não ouvimos a voz da amiga, nem a da mãe, mas a de um narrador *voyeurista* que relata o momento em que a mulher estava a lavar os cabelos na “fontana fria./ Leda dos amores, dos amores leda”. A água, especificamente a água fria, assume um valor de fertilidade e fecundidade, e, como aponta Ferreira, a figura feminina surge integrada na paisagem que a rodeia, isto é, identifica-se com ela. É uma imagem que seduz e atrai inequivocamente o amigo. O volver da água parece remeter para uma imagem de agitação amorosa que retrata o momento da consumação.

Voltando ao texto “Enas verdes ervas”, estamos já perante um cenário de conquista amorosa, daí a referência aos “cervos bravos”, que parecem desenhar um quadro de dominação do masculino sobre o feminino. A personagem feminina parece estar a recordar-se do momento da *lavagem dos cabelos*, representação simbólica da perda da virgindade, mas logo é colocada numa situação de espera:

D’ouro los liei
e vos asperei
meu amigo

D’ouro las liara
e vos asperava,
meu amigo

Esta situação é explicitada na composição seguinte, “Preguntarvos quer’ eu, madre”⁶²⁴, quando surge a dúvida, reiterada no refrão, sobre as verdadeiras intenções do amigo: “se ousará meu amigo/ ante vós falar migo”, ou seja, a rapariga não sabe se o amigo pretende assumir um verdadeiro compromisso com ela, ou se está apenas interessado numa aventura. A solução para o problema é lançada pela mãe em “Fostes, filha, eno bailar”⁶²⁵. Depois de a amiga ter rompido “o brial”, símbolo da perda da virgindade, no baile, que representa o envolvimento amoroso, a mãe aconselha-a a segurar o amigo, a prendê-lo ou, como diz Ferreira, a atraí-lo “para o casamento”⁶²⁶: “esta fonte seguide-a ben/ poi-lo cervo i ven”. Se nestes textos conseguimos retirar ilações a partir dos elementos simbólicos neles presentes, no último, “Digades, filha,

⁶²³ B1188/ V793.

⁶²⁴ B1190/ V795.

⁶²⁵ B1191/ V796.

⁶²⁶ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, p. 117.

mia filha velida”⁶²⁷ a simbologia desses elementos é revelada quando a mãe clarifica o significado dos “cervos do monte [que] a águia volvia”: “Mentir, mia filha, mentir por amigo”. Ou seja, é a própria *madre* que desvenda que o *cervo* é, na verdade, o amigo. E se dúvidas ainda houvesse, a amiga declara de forma reiterada em posição de refrão “Os amores ei...”.

O ciclo de composições de Meogo organiza-se, assim, à volta de alguns elementos-chave cuja simbologia é revelada dentro desse mesmo ciclo, o que pode apontar para o carácter inaugural destes textos no que diz respeito a esta temática.

Quando chegamos a Coelho, o símbolo já seria suficientemente reconhecível pelos leitores/ouvintes/espectadores, não havendo necessidade de o clarificar. O mesmo se pode dizer relativamente ao texto “Levad', amigo, que dormides as manhanas frias”⁶²⁸ de Nuno Fernandes Torneol. Esta paradigmática composição tem sido habitualmente interpretada como um *cantar* de despedida, pertencendo, segundo esta perspetiva, ao subgénero da *alba*⁶²⁹: as *aves* seriam uma representação das *gaitas* occitânicas, que serviam para avisar os amantes do nascer do dia, pelo que a sua ausência justificaria o júbilo da amiga. Esta interpretação de tipo concretista foi veementemente rejeitada por Ferreira⁶³⁰, que optou por uma leitura simbólica de todos os elementos da composição. Apoiando-se no que havia já dito sobre a tríade *fada-águia-árvore* e baseando-se na proposta conceptual de Pierre Galais, a autora mostra como a imagem de “toda-las aves do mundo [que] d'amor cantavan” sugere a amiga apaixonada, a mulher cantante e irresistível que vimos também surgir em *Osoir'Anes*. E ainda que seja esse cenário encantatório que é inicialmente representado, o processo do domínio do masculino sobre o feminino, patente no ciclo de Pero Meogo e na composição de João Soares Coelho, volta a impor-se no texto de Torneol: face à atração exercida por esta figura feminina, o amigo seca as fontes nas quais as aves se banhavam e destrói os ramos em que pousavam, arruinando assim o universo imagético no qual o feminino ocupa um lugar de destaque. De resto, esta interpretação é coerente com a restante produção *d'amigo* do autor, na qual, ainda que se tracem breves retratos de um

⁶²⁷ B1192/ V797.

⁶²⁸ B641/ V242.

⁶²⁹ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, notas 394, 396 e 403.

⁶³⁰ *Idem*, pp. 139-145.

amor possivelmente feliz⁶³¹ (e com a cumplicidade da mãe⁶³²), acaba por se colocar em evidência de forma mais acentuada o sofrimento desmesurado da figura feminina face a um amor infeliz e não correspondido, que, não ousando aquela a dirigir-se ao amigo⁶³³, vai desembocar na morte por amor⁶³⁴.

Ora, o texto “Levad', amigo, que dormides as manhanas frias”, que tantas dificuldades hermenêuticas impõe ao leitor atual, porque se move entre signos linguísticos precisos com valores simbólicos codificados, não encontraria no público dos trovadores as mesmas limitações interpretativas.

Um outro texto que retoma o motivo das *aves*, “Vayamos, irmana, vayamos dormir”⁶³⁵ de Fernão Esquio⁶³⁶, fá-lo, mas com o recurso a uma moderação simbólica. Nesta composição, uma donzela apela à sua irmã para irem ambas *dormir* e *folgar* para as margens do lago, onde sabe que o seu amigo anda, com o seu arco, à caça de aves.

Segundo Ferreira, o lago introduz um “potencial apaziguador e integrador”⁶³⁷, confirmado pelos propósitos da amiga em descansar junto dele. Ainda assim, a protagonista não se entrega de forma despreocupada, visto que leva a irmã, provavelmente como medida de proteção. O amigo surge representado pelo potencial fálico da flecha do arco que se sobrepõe à figura feminina, representada pelas *aves*. No entanto, o domínio do masculino sobre o feminino é serenado pela ação do primeiro, que decide deixar *guarir* as aves *que cantavam*. A escolha do lago enquanto elemento simbólico das potencialidades eróticas do mundo feminino, representado pelas *aves*, em específico, aquelas que cantam, é então explicada num contexto de reinterpretação do

⁶³¹ B643/ V244.

⁶³² B642/ V243. É de notar que a cumplicidade materna evidente neste texto, deixando a amiga sem guarda e livre para desfrutar o amor do seu namorado, torna o seu destino final ainda mais trágico.

⁶³³ B644/ V245.

⁶³⁴ B646/ V247; B645/ V246; B647/ V248.

⁶³⁵ B1298/ V902.

⁶³⁶ Trovador galego, ativo entre finais do século XIII e inícios dos XIV, proveniente de uma linhagem com alguns bens, e que se encontra ligada pelo casamento à grande casa dos Trava, ao serviço da qual terá estado. Cf. Fernanda TORIELLO, 1976. Carlos ALVAR, 1993, defende que se trata do mesmo autor que surge identificado como Fernão do Lago, tese que António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 336-337 contesta, visto serem dois autores que surgem em secções diferentes (o primeiro na zona do cancionero organizada por secções, e o segundo inserido no “Cancioneiro de jograis galegos”).

⁶³⁷ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, pp. 146.

motivo da água doce, através da qual “o trovador reconcilia-se, pois, com o seu mundo, com o seu destino e finalmente, consigo próprio”⁶³⁸.

Ferreira chama a atenção para o facto de estas composições de águas doces terem na sua maioria compositores de origem aristocrática. Se a tríade irresistível *fada-fonte-árvore* atuava no imaginário senhorial como o mundo fechado que os elementos de uma pequena nobreza apenas poderiam aspirar alcançar, servindo como forma de domesticação dos impulsos masculinos violentos, a sua rejeição, de forma mais ou menos generalizada, por parte destes trovadores, e a representação do domínio do masculino sobre o feminino, evidente nos seus textos, coadunam-se com a sua situação social e a consequente recusa de uma poética de submissão.

2.2.6. O cancioneiro de João Airas de Santiago

O estudo levado a cabo por Resende de Oliveira chegou à conclusão de que existiria um cancioneiro individual do trovador João Airas de Santiago organizado previamente à incorporação em *B* e *V*, visto que, dada a quantidade de textos que dele nos chegaram, estes se encontram bem distribuídos pelas respectivas secções.

O burguês de Santiago é um trovador especial no seio dos cancioneiros galego-portugueses, não só por ter sido muito fecundo, mas também pela originalidade que os seus textos aportam. Inserindo-se ideologicamente numa corrente *d'amigo* que dialoga com o género *d'amor*, subvertendo-o, as opções temáticas do trovador galego incidem sobre quatro campos sémicos essenciais: o do segredo amoroso, o da *partida*, o da concessão do *ben* e o da relação da amiga com a mãe⁶³⁹.

No que diz respeito ao primeiro, se no género *d'amor* já se jogava com a revelação da identidade da *senhor*, dando indícios, pistas e utilizando pretextos – a *perda do sen*, por exemplo – para a quebra da regra do segredo amoroso, em âmbito *d'amigo* a divulgação chega mais perto de se concretizar. Assim, em “Que mui de grad' eu faria”⁶⁴⁰, a amiga revela à sua confidente a sua indecisão entre conceder ou não o *ben*

⁶³⁸ Cf. *Idem*, p. 148.

⁶³⁹ José Luis RODRIGUEZ, 1980, pp. 33-37 considera que o cancioneiro *d'amigo* de João Airas se encontra organizado em séries de composições mais ou menos extensas.

⁶⁴⁰ B1036/ V626.

ao seu namorado, visto que, por muito que essa ideia lhe agrade, ela sabe que ele o contaria a toda a gente, colocando a sua reputação em risco. De notar que a protagonista refere também que o seu amigo “non á paz nen mesura”. A definição de mesura aqui presente afasta-se do sentido que o termo ganhou no seio da poesia galego-portuguesa, aproximando-se antes daquele que era veiculado pelos modelos occitânicos. O que parece que a amiga aqui quer dizer é que o seu namorado já não é capaz de se conter, daí o seu receio no que diz respeito à revelação da sua identidade.

Noutro texto⁶⁴¹, alude à presença dos maldizentes, por causa dos quais não pode sequer falar com o seu amigo, como fazem as outras *donas*, visto que logo se fica a saber desse contacto. Já em “Quand' eu fui un dia vosco falar”⁶⁴², a protagonista censura o amigo por este se ter gabado perante terceiros de ter obtido dela tudo quanto desejava, quando, na verdade, ela só lhe falou uma vez para o salvar da morte por amor. Mas em “Non vos sabedes, amigo, guardar”, embora se mostre apreensiva com a iminente descoberta, admite que também ela não consegue evitar falar com o seu amigo. Vejamos o texto:

Non vos sabedes, amigo, guardar
de vos saberem, por vosso mal sén,
como me vós sabedes muit' amar
nena gran coita que vos por mí ven,
e quero-vos end' eu desenganar:
se souberem que mi queredes ben,
quite sodes de nunca mi falar.

Per nulha ren non me posso quitar
de falar vosqu', e sempre me temi
de mi-o saberem, ca m' an d' alongar
de vós, se o souberem, des ali;
e quero-vos end' eu desenganar:
se souberem que mi queredes ben,
quite sodes de nunca mi falar.

Do que me guarda tal é seu cuidar:
que amades, amig', outra senhor,
ca, se a verdade poderem osmar,
nunca veredes ja máis u eu for;
e quero-vos end' eu desenganar:
se souberem que mi queredes ben,
quite sodes de nunca mi falar.

⁶⁴¹ B1037/ V627. Sobre os maledicentes e caluniadores, ver também B1045/ V635 e B1046/ V636.

⁶⁴² B1026/ V616.

E, se avedes gran coita d' amor,
avela-edes pois per min maior,
ca de longi mi vos faran catar.⁶⁴³

Esta composição é ainda mais curiosa, pois a guardar a amiga parece estar uma personagem masculina, e não uma feminina como era habitual: “Do que me guarda tal é seu cuidar”⁶⁴⁴. Seria o pai? Um possível marido? Não sabemos, até porque se trata da única referência a esta insólita personagem. Por fim, em “Amigo, veestes-m'un di'aqui”⁶⁴⁵, a figura feminina, para não perder o amor do seu amigo, concede dar-lhe o que ele pede (subentende-se que seja o *ben*) – “fazelo quer' e non farei end' al” –, desde que ele a proteja: “E, se vós fordes amigo leal,/ guardaredes vossa senhor de mal”. Nesta composição, João Airas insiste na utilização de vocabulário feudo-vassálico: o sujeito da enunciação feminino faz referência ao *preito*, isto é, ao contrato; à obrigação de lealdade que o seu amigo (e vassalo) lhe deve; e autodenomina-se, ainda, *senhor*. Contudo, ao contrário do que sucederia no género *d'amor*, a mulher é aqui colocada num lugar de relativa fragilidade, visto que teme perder o amor do amigo – “con pavor que ei/ de perder eu, amigo, contra vós” –, surgindo disposta a conceder-lhe a tão ansiada recompensa.

Como vimos atrás, o tópico do segredo nos *cantares d'amor* surge frequentemente associado ao dos curiosos ou *miscradores*, à semelhança do que acontece na lírica occitânica. Estas personagens surgem também no cancionero *d'amigo* de João Airas de Santiago. Contudo, neste caso, tanto o amigo como a protagonista são alvo das calúnias. Em “O voss' amig' á de vós gran pavor”⁶⁴⁶, a confidente revela à amiga que o seu namorado “á de vós gran pavor”, visto que andaram a dizer que ele falou mal dela, o que não corresponderia à verdade, aconselhando-a a ouvi-lo e a dispensar juízos alheios, já que ela é a sua *senhor*. Já em “Amei-vos sempr’

⁶⁴³ B1028/ V618. Seguimos a edição da equipa de Mercedes Brea, que, por sua vez, segue a de José Luís RODRIGUÉZ, 1980, p. 48, mas corrigimos o verso “Do que me guarda tal é seu cuidar”, visto que aquela edita como “Dos que me guardan tal é seu cuidar”, com a justificação de que nas restantes estrofes as referências estão no plural. Contudo, nos manuscritos lê-se claramente a terceira pessoa do singular, pelo que é possível que se estivesse a fazer alusão a uma personagem específica.

⁶⁴⁵ B1027/ V617. Este texto parece dialogar com outro do género *d'amor* (B953/ V541), no qual o sujeito poético refere que deseja obter o *ben* da *senhor*, mas apenas se isso não lhe causar mal.

⁶⁴⁶ B1015/ V605.

amigo, e fiz-vos lealdade” e “Meu amigu' e meu ben e meu amor”⁶⁴⁷, é ela que se mostra apreensiva visto que um *maldizente* afirmou que ela falou com outro homem, colocando em causa a sua fidelidade.

Se no primeiro caso a linha argumentativa é a mesma do género *d'amor*, no segundo dá-se uma total inversão dos papéis: é a amiga que é caluniada e é também ela que receia perder o amor do amigo. Também a linguagem sofre alterações: a *senhor* do primeiro texto dá lugar à amiga dos segundos e o *preito* é substituído pelo *amor*. João Airas elimina, assim, o vocabulário feudo-vassálico nessa operação de inversão dos papéis masculino e feminino.

Relativamente ao campo sémico da *partida*, surge polarizado em dois espaços: aquele no qual a amiga se encontra e o outro onde o namorado está, ou para o qual pensa partir, e que se situa junto a *el-rei*. Assim, a amiga lamenta que o seu amigo tenha partido sem o seu consentimento⁶⁴⁸, queixa-se da falta de notícias – o *mandado* –⁶⁴⁹ e espera ansiosamente que ele regresse⁶⁵⁰. Teme, ainda, que o sofrimento que isso lhe causa a leve à morte por amor⁶⁵¹. Contudo, a amiga garante que, enquanto lá estiver, o seu amado irá compor *cantares* que elogiem a sua beleza, deixando as outras *donas* enciumadas⁶⁵², e mostra-se confiante relativamente ao seu regresso, uma vez que *el-rei* não poderá fazer-lhe tanto *ben* quanto ela⁶⁵³:

*nunca lh' el-rei tanto ben fezer
quanto lh' eu farei, quando mi quiser.*

Já no que diz respeito à relação da amiga com a mãe, notamos que há duas tendências essencialmente contrárias. Por um lado, a mãe assume a posição, como é habitual neste género, de oponente à relação amorosa. Não só desempenha a função de

⁶⁴⁷ B1045/ V635 e B1046/ V636.

⁶⁴⁸ V598; B1042, 1049/V613, 639; B1051/ V641.

⁶⁴⁹ B1040/V630, B1022/ V612.

⁶⁵⁰ B1041/V631.

⁶⁵¹ B1044, 1048/ V634,638.

⁶⁵² V597.

⁶⁵³ B1042/ V632.

*guarda*⁶⁵⁴, como também sente satisfação pelo seu sofrimento⁶⁵⁵. O que é invulgar é a colocação da mãe no mesmo lugar da filha⁶⁵⁶ numa composição⁶⁵⁷ na qual a primeira questiona a segunda sobre o motivo que a levou a ceder a tudo quando o amigo lhe pediu. Na *fiinda*, a protagonista deixa a ideia de que a própria mãe, na mesma situação, agiu de forma semelhante.

Por outro lado, há um conjunto de composições, que, curiosamente, apenas foram transmitidas por V, nas quais a mãe incentiva a relação dos namorados. Assim, em “O que soía, mia filha, morrer”⁶⁵⁸, a figura materna aconselha a filha a dizer que tem outro homem a morrer por ela, para que o seu amigo, motivado pelo ciúme, volte para ela; e em “Ai mia flha, por Deus, guisade vós”⁶⁵⁹, sugere-lhe que use o *fustão*⁶⁶⁰ perante o seu amigo, com a certeza de que tal o deixará enamorado e a morrer de amores.

O primeiro grupo de composições parece enquadrar-se dentro daquelas que aludem ao encontro depois do regresso do amigo. Já o segundo poderá estar relacionado com os textos que recorrem ao motivo da *change*. Por exemplo, em “Dizen, amigo, que outra senhor”⁶⁶¹, a protagonista diz ao seu amigo que, embora saiba que ele pretende trocá-la por outra *senhor*, isso não vai acontecer, visto que as mulheres não devem roubar os vassalos alheios. Mas em “A que mi a mi meu amigo filhou”⁶⁶², isso acaba mesmo por acontecer e a amiga refere que irá recuperar o seu namorado, que a servia, e que foi tomado por outra *molher*, não permitindo que ela tente roubá-lo de novo. É de notar a desresponsabilização do amigo relativamente à *change*. A culpa é, pois, atribuída à outra mulher. O trovador deixa transparecer a ideia de que é menos faltoso o vassalo que quebra a relação de fidelidade que deveria manter com a sua *senhor*, do que a outra mulher que não se deveria intrometer nas relações alheias. Já no que diz respeito

⁶⁵⁴ B1012/ V602; B1021/ V611; B1030/ V620.

⁶⁵⁵ B1018/ V608; B1019/ V609.

⁶⁵⁶ Aspeto que surge também em Pero Meogo. Ver 2.2.5, capítulo II.

⁶⁵⁷ B1025/ V615.

⁶⁵⁸ V595.

⁶⁵⁹ V599.

⁶⁶⁰ Camisa de tecido rústico.

⁶⁶¹ V594.

⁶⁶² B1047/ V637.

à incitação da mãe para que a filha diga ao seu amigo que tem outro homem a morrer por ela, parece surgir já numa situação de desgaste do tópico da morte por amor. Nesta composição, o trovador faz um jogo com o verbo morrer, que se repete em todos os versos sem que, apesar disso, o texto se torne demasiado repetitivo ou monótono. Pelo contrário, a facilidade com que João Airas torna este texto interessante é denotadora das suas qualidades enquanto poeta. A respeito disso, chamo ainda à atenção para a nota que a equipa de Graça Videira Lopes faz à composição, alertando para

a circunstância curiosa, e que possivelmente será tudo menos fortuita, de as palavras sobre as quais recai o dobre (vv. 1 e 4 de cada estrofe), formarem, em conjunto, uma frase com sentido: *morrer* (I) *por vós* (II) *d'amor* (III). Uma frase que parece funcionar como uma mensagem subliminar da voz masculina a desdizer tudo aquilo que a mãe da donzela aqui lhe diz.⁶⁶³

Embora se possa argumentar relativamente ao acaso desta leitura, a complexidade que admitimos e verificamos na poesia do burguês de Santiago permite perfeitamente aceitá-la como possível.

O último campo sémico, o da solicitação do *ben*, é, como vimos, aquele a partir do qual todos os outros se organizam. Ora, a situação da protagonista recusando fazer o *ben* surge apenas numa composição⁶⁶⁴, ainda assim anunciando alguma recetividade, pois expressa tristeza por não poder recompensar o seu amigo. Essa atitude de recetividade é, pois, predominante no cancionero de João Airas. Assim, em algumas composições, a rapariga expressa a sua vontade de fazer o *ben*, mostrando-se, no entanto, apreensiva com o mal que isso lhe poderá trazer⁶⁶⁵ no caso de se tornar público. Mas outros textos há nos quais essa reserva desaparece. Em “O meu amigo non pod’aver ben”⁶⁶⁶, por exemplo, a amiga diz à sua confidente que já poderia ter feito o *ben* ao seu amigo, não fosse o impasse em que ambos estão: por um lado, ele tem *pavor* de o mencionar; por outro, ela, pelas regras da cortesia, não lhe pode pedir tal coisa. A

⁶⁶³ Cf. Graça Videira LOPES; Manuel Pedro FERREIRA et al, *Cantigas Medievais...*[Consulta em 8 de Outubro de 2015] Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1023&pv=sim>.

⁶⁶⁴ B1038/ V 628.

⁶⁶⁵ B1034/ V624; B1036/ V626; B1037/ V627.

⁶⁶⁶ V600. Num outro texto (B1017/ V607), a figura feminina lamenta que o seu amigo já não componha cantares para a louvar, referindo que tal ou se deve ao facto de ela não lhe fazer o *ben*, ou por estar em situação de morte iminente, afirmando, na *fiinda*, que se o motivo for o primeiro ela conceder-lhe-á o que ele lhe pede.

abertura da figura feminina é ainda mais explícita num *cantar*⁶⁶⁷ no qual se faz uma perfeita inversão de papéis relativamente ao que é usual no género *d'amor*: a figura feminina sofre de amor pelo seu amigo, a quem chama *senhor*, porque este quer ausentar-se e a trata com desdém. Deste modo, para evitar a sua *partida*, ela promete recompensá-lo:

Ides-vos e tēedes-m' en desden,
e fico eu mui coitada por én,
e ficade por min, ca vos conven,
e direi-vos que vos por én farei:
os dias que vós non passastes ben,
ai meu amigo, eu volos cobrareí.

Mas João Airas não se fica por aqui. Vejamos esta insólita composição:

O meu amigo forçad' é d' Amor
pois agora comigo quer viver
ũa sazon; se o poder fazer,
non dórmia ja mentre comigo for,
ca, d' aquel tempo que migo guarir,
atanto perderá quanto dormir.

E quen ben quer o seu tempo passar,
u é con sa senhor, non dorme ren;
e meu amigo, pois pera min ven,
non dórmia ja mentre migo morar,
ca, d' aquel tempo que migo guarir,
atanto perderá quanto dormir.

E, se lh' aprouguer de dormir ala,
u el é, prazer-mi-á, per bõa fe,
pero dormir tempo perdudo é,
mais, per meu grad', aqui non dormirá,
ca, d' aquel tempo que migo guarir,
atanto perderá quanto dormir.

E, depois que s' ele de min partir,
tanto dórmia quanto quiser dormir⁶⁶⁸.

Neste texto, a amiga refere que o seu namorado quer permanecer junto dela uma temporada – ã sazon. No entanto, para a protagonista dormir é “tempo perdudo”: se o

⁶⁶⁷ B1050/ V640.

⁶⁶⁸ B1033/ V623.

amigo quiser “ben o seu tempo passar”, deverá permanecer acordado enquanto com ela estiver – poderá dormir quanto quiser quando estiverem separados⁶⁶⁹.

Se a composição é elíptica do que diz respeito ao que o amigo pode perder se dormir, não deixa de ser, ainda assim, bastante explícita: passar bem o tempo passará, certamente, por um envolvimento de caráter mais íntimo, provavelmente sexual. O grau de intimidade aqui manifesto, e numa composição que não suscita nenhum tipo de interpretação simbólica, é bastante incomum no seio dos cancioneiros amorosos galego-portugueses, aproximando-se antes da conceção do amante enquanto *drutz* na lírica occitânica.

Ora, como referimos atrás⁶⁷⁰, para os occitânicos, o amante chega à fase de *drutz* quando a amada aceita partilhar com ele o seu leito, o que raramente acontece na *cansó*, sendo mais comum na *alba*. Aliado a isso, o tom frequentemente mais otimista tanto do seu cancionero *d’amor* como do *d’amigo* permite-nos afirmar com alguma certeza que João Airas conhecia a poesia provençal e se identificava com o tom mais eufórico que ela veiculava. De outra maneira, como se compreenderia a existência de um texto como o que a seguir se transcreve, escrito em tom de sirventês moral⁶⁷¹:

Todalas cousas eu vejo partir
do mund' en como soian seer,
e vej' as gentes partir de fazer
ben que soia, tal tempo vos ven!,
mais non se pod' o coraçon partir
do meu amigo de mi querer ben.

Pero que ome part' o coraçon
das cousas que ama, per bõa fe,
e parte-s' ome da terra ond' é,
e parte-s' ome d' u grande prol ten,
non se pode partilo coraçon
do meu amigo de mi querer ben.

⁶⁶⁹ A protagonista de três composições do jogral Juião Bolseiro também se queixa da brevidade da noite. Em “Sem meu amigo, manh’eu senlleira” (B1165/ V771), lamenta que as noites que passa sem o seu amigo lhe causem insónias e demorem a passar, contrastando com aquelas que passam juntos, nas quais a luz do dia chega rapidamente; em “Da noite d’eire poderan fazer” (B1166/ V772), conta como a noite que passou com o seu amigo passou rapidamente, ao contrário da anterior, em que pernoitou sozinha; e em “Aquestas noites tan longas que Deus fez em grave dia” (B1176/ V782), lastima que as noites sejam tão longas na ausência do seu amigo. A convocação do período nocturno em Bolseiro e as considerações acerca da impressão que a figura feminina tem do tempo, conforme o amante está presente ou ausente, são elementos que atribuem a estas composições uma carga erótica inegável e que, de resto, é a mesma que encontramos no texto de João Airas.

⁶⁷⁰ Ver página 125.

⁶⁷¹ Para Xosé Xavier RON FERNÁNDEZ, 1997, não podemos falar em “sirventês”, visto que o termo surge conotado com a ideia de sátira, mas sim em “cantigas morais”.

Todalas cousas eu vejo mudar,
mudan-s' os tempos e muda-s' o al,
muda-s' a gente en fazer ben ou mal,
mudan-s' os ventos e tod' outra ren,
mais non se pod' o coraçon mudar
do meu amigo de mi querer ben.⁶⁷²

Partindo do clássico tópico do *mundo às avessas*⁶⁷³, João Airas de Santiago lamenta a inversão dos valores num mundo marcado pela mudança através de uma perspectiva feminina, como forma de acentuar o valor do amor do amigo. A protagonista contrapõe, assim, a inconstância do mundo à firmeza inquebrantável do amor do namorado, numa reinvenção bastante original do *cantar d'amigo*.

Ora, ao contrário do que acontece com alguns trovadores mais antigos ou mesmo contemporâneos, não encontramos na poesia de João Airas uma motivação exclusivamente social. Ou seja, os seus textos não parecem fazer ressonância de uma ideologia de grupo. O que vemos é o burguês de Santiago a explorar um universo poético acentuadamente disfórico na sua origem, pintando-o de outras tonalidades diferentes das habituais.

A influência provençal é evidente em muitos dos seus textos, principalmente naqueles em que o tom optimista sobressai. Emerge, daí, uma poética muito própria e original. Mas não é uma poética que se encerre em si mesma. Apesar de alguma tendência para a subjectividade, o autor acaba por dialogar sempre com os modelos que o precedem e lhe deram origem.

Isso acontece de forma muito evidente na pastorela “Pelo souto de Crecente”⁶⁷⁴. A composição inicia-se com um sujeito poético voyeurista, que observa uma figura feminina cantante, enquadrada num cenário idílico e propício ao amor: ao amanhecer, à beira-rio. Essa *pastor*, tal como a *fremosinha* de Bernal de Bonaval, encontra-se isolada (“muit’alongada de gente”), o que a coloca numa posição vulnerável. É de notar a

⁶⁷² B963/ V550.

⁶⁷³ Para Ernst Robert CURTIUS, 1976, pp., o tópico do *mundo às avessas* tinha na sua origem os *adynata* da Grécia antiga, nomeadamente Arquíloco de Paro que, após um eclipse solar, afirmou que nada era impossível, visto que Zeus havia obscurecido o sol. O autor identifica Arnaut Daniel e Giraut de Riquier como os principais cultores do motivo na lírica occitânica. Sobre o tema e a sua evolução na literatura ver também, Giuseppe COCHIARA, 1963.

⁶⁷⁴ B967/ V554. Esta composição de João Airas não se insere nem no âmbito do *cantar d'amigo*, nem do *d'amor*, enquadrando-se antes no conjunto de composições que seguem os modelos provençais e franceses da *pastorela*, que se apresentam no seio dos cancioneiros galego-portugueses enquanto género autónomo. Sobre este texto, ver o interessante estudo de Cristina Almeida RIBEIRO, 1994.

maestria com que o trovador galego faz um apontamento realista: a rapariga “apertava-se na saia” quando nascia o sol, ou seja, sentia frio. O canto da moça confunde-se então com o canto *d’amor* das aves, a tal ponto que se fundem num só⁶⁷⁵. Esse quadro prende e fascina o sujeito poético, que rapidamente vai de uma atitude meramente contemplativa ao desejo de posse. E é neste momento que a tela realista que João Airas pintava, e que podemos até imaginar, é interrompida pela ação do sujeito masculino, que traz à cena o típico homem cortês que aborda uma mulher que, mesmo sendo *pastor*, exerce sobre ele o poder de o inibir, de lhe causar medo e pavor, e que é nem mais nem menos do que típica *mia senhor* a que os *cantares d’amor* nos habituaram. Com isto, o tom muda: a euforia que o canto da *pastor* trazia àquele cenário transforma-se em disforia a partir do momento em que ela ganha voz e lhe pede que aja com *mesura*, no sentido provençal do termo, se afaste e proteja a sua reputação. Na verdade, não se encontra muito longe dos modelos occitânicos no que diz respeito ao enquadramento inicial que ocupa as duas primeiras estrofes. Mas o desenvolvimento do texto aproxima-se antes da poética galego-portuguesa: perante a beleza do quadro e da mulher que o integra está um “eu” “mui quedo” e “a gran medo”, um sujeito poético a quem são cortadas todas as possibilidades subjetivas e que é invadido pela crua realidade. Os textos que João Airas nos deixou são, mesmo com tudo isso, um grito por renovação, um grito por poesia. A geração que se seguiu ao burguês de Santiago não foi surda.

2.2.7. Pequeno momento conclusivo III

Analisados alguns textos dos mais representativos trovadores que se seguiram aos da segunda geração, chega o momento de retirarmos algumas conclusões. Começámos por analisar os textos dos jograis afetos, na sua maioria, à corte de Afonso X. Verificámos como, nesses autores, o tema do encontro amoroso era predominante, dividindo-se os textos, *grosso modo*, entre aqueles que apresentavam o motivo da *romaria* e aqueles que recorriam aos motivos marinhos, sendo que em muitos deles existia uma confluência de ambos.

⁶⁷⁵ É um quadro da mulher integrada na natureza, tal como Maria do Rosário FERREIRA, 1999, e *Idem*, 2009, o expõe.

Tecnicamente, os jograis recorrem a estruturas formais aparentemente simples, como as composições paralelísticas. Contudo, uma análise mais pormenorizada dessas mesmas composições deixa claro que se trata de uma técnica através da qual a construção versificatória está sujeita a um jogo de simetrias realizado sobre o princípio da repetição e em função da musicalidade da composição, o que requer perícia e habilidade.

No que ao estilo diz respeito, são autores que privilegiam a construção de um universo simbólico naturalista facilmente reconhecível pelo seu público e que conduz a interpretações não poucas vezes de teor erótico. Nos autores mais antigos, essa construção não se limita, frequentemente, a um único texto, mas estende-se antes por um conjunto de composições que formam um ciclo. Os autores mais tardios, tratando-se ou não de jograis, têm cada vez menos tendência para organizar os seus textos em ciclos. Tal pode explicar-se, possivelmente, pelo facto de, no caso dos primeiros, estarmos ainda no período de incubação dos motivos simbólicos, havendo por isso uma necessidade de os explicar ao seu público. Quando os segundos recorrem a eles, estes já estariam codificados e seriam perfeitamente percebidos pelos seus ouvintes. Por isso, a estrutura argumentativa que envolve o surgimento dos motivos naturalistas nestes autores é mais sintética e elíptica do que nos primeiros, tornando, desse modo, mais difícil a sua interpretação para o leitor contemporâneo.

No que diz respeito aos trovadores desta época, notámos duas tendências diametralmente opostas. Por um lado existem autores que, estando próximos do rei ou desempenhando cargos de relevo na corte régia, utilizam uma estratégia ideologicamente mais conservadora na abordagem que fazem ao género *d'amigo*, o que pode justificar-se pelo facto de, sendo este novo género criação de uma nobreza que reivindica para si o acesso à mulher e não se reconhece nas restrições que lhe são colocadas, assumindo assim uma posição de rebeldia, a subversão operada pelo primeiros cultores do género levar à necessidade sentida pelo poder régio de acalmar essas fações mais sublevadas do grupo. No caso de Afonso X, essa estratégia é mais evidente, visto que o rei participa na prática trovadoresca e deixa transparecer de forma ativa essa ideologia centralizadora, nomeadamente através dos seus cantares de escárnio; mas, como vimos, podemos aceitar a existência de objetivos semelhantes por parte dos homens que rodearam Afonso III, nomeadamente pela mão do seu mais fiel servidor, o mordomo-mor João Peres de Aboim.

Por outro lado, há outros autores que infringem os preceitos de submissão veiculados quer pelos *cantares d'amor*, quer pelos *cantares d'amigo* mais conservadores, autores esses que se revêm na atitude anti cortês própria dos trovadores *d'amigo* inaugurais e que exploram o universo simbólico da cultura senhorial, subvertendo-o em função de uma ideologia que visava romper com uma poética da subordinação, dependência e vassalagem relativamente ao mundo feminino.

Quando chegamos a João Airas de Santiago, deparamo-nos com uma poesia que, embora retomando alguns dos tópicos mais frequentes do género de amigo, se destaca pela marcada influência do tom optimista da lírica occitânica e pela confluência de vários temas e motivos próprios dessa poesia transpirenaica. O burguês de Santiago inova, ousa e desafia a norma instaurada. Talvez seja a partir dele que a poesia galego-portuguesa começa a tornar-se naquilo a que poderemos hoje chamar literatura.

2.3. A poética *d'amigo* na corte de D.Dinis

Depois do período áureo da produção poética em galego-português, áureo em número de autores e de textos, D. Dinis vai ele mesmo afirmar-se enquanto trovador. Como vimos atrás, a corte de D. Dinis, embora conte com alguns autores, não chegou a atingir o mesmo grau de atividade e vitalidade que a corte do seu avô. Já não vemos surgirem ciclos temáticos de composições, não vemos trovadores a dialogar através da poesia, enfim, a lírica galego-portuguesa deixou ter uma funcionalidade aglutinadora, representativa de uma determinada camada da sociedade. É evidente que o facto de as principais linhagens senhoriais portuguesas ou se esgotarem durante o reinado do rei trovador ou estarem dependentes do poder régio levou a que a perda de eficácia do fenómeno trovadoresco conduzisse, naturalmente, ao seu desaparecimento. A lírica criada a partir de então era uma atividade que se esgotava em si mesma, que não dialogava com o mundo exterior nem encontrava nele motivação, e, talvez por isso mesmo, tenham saído desta época alguns dos mais belos exemplares poéticos que nos chegaram, porque afastada a função social a poesia era apenas isso mesmo: poesia. Não queremos com isto dizer que D. Dinis não tirou proveito do fenómeno trovadoresco enquanto arma para o seu projeto centralizador. Sabemos bem que o fez. No entanto, o poder régio praticamente já não encontrava, nas famílias senhoriais, resistência, e por isso a utilização da poesia enquanto arma política foi bem mais subtil no rei português do que havia sido no tempo do seu avô. A estratégia consistia, em vez de atacar, em omitir, como nos esclarece Jorge Osório:

Já na fase seguinte, quando na corte portuguesa dionisina se podem observar sinais de que esta poética se encontrava numa fase de esgotamento, verificam-se alterações no discurso cortês, não só no domínio da *cantiga de amigo* segundo o modelo paralelístico literal e leixa-pren (...), como ainda na diminuição do recurso à tenção disputativa e à invectiva obscena na *cantiga de escárnio*⁶⁷⁶.

É possível que grande parte da produção escarninha do rei português tenha sido escrita nos anos anteriores à sua subida ao trono. Ao mesmo tempo, a adoção de modelos mais tradicionais, como é o caso das composições paralelísticas, aliada ao recurso a textos paradigmáticos de determinado modelo amatório, como veremos mais à frente, servirá de ponto de partida para a elaboração de um perfil de amador muito

⁶⁷⁶ Cf. Jorge A. OSÓRIO, 1993b.

específico e que convinha aos propósitos do rei trovador. Mas D. Dinis não o fez sem lhe aduzir a sua genialidade poética, que se torna bem evidente na sensibilidade rítmica, na agudeza estrófica e versificatória e na capacidade que demonstra em conjugar temas e formas.

Ora, analisando a poesia *d'amigo* de D. Dinis, vamos encontrar textos que parecem enviar ao espectador uma mensagem subliminar que assenta na ideia de que o amador deve manter-se fiel aos valores cortesês, servir a sua *senhor*, evitar causar-lhe *pesar* e ser contido na solicitação do *ben*. O rei recorre, então, a temas semelhantes aos que encontramos no *cantar d'amor* e que representam o discurso da donzela como resposta às solicitações amorosas do sujeito poético masculino. Assim, a protagonista faz a apologia da moderação dos sentimentos⁶⁷⁷; considera justo que o amigo morra por ela, visto ela ser tão bela⁶⁷⁸; menciona o *pesar* que ele lhe causa⁶⁷⁹, nomeadamente porque coloca em risco o segredo amoroso⁶⁸⁰ ou porque vai partir sem o seu consentimento⁶⁸¹. Num *cantar* dialogado⁶⁸², a partida do amigo dá-se como forma de proteger o segredo amoroso e a identidade da mulher a quem o amigo chama “senhor bõa e de prez”. Neste texto, contudo, o sofrimento é mútuo, podendo levá-los ambos à morte por amor⁶⁸³:

- Queredes-mh, amigo, matar?
- Nom, mha senhor, mais por guardar
vós, mato mi que mh o busquei.

Ora, esta coita, por vezes sentida apenas do lado masculino⁶⁸⁴ mas outras vezes mútua, é de tal maneira grave que leva a protagonista a sentir inveja de quem já morreu,

⁶⁷⁷ B559/ V162.

⁶⁷⁸ B591/ V194.

⁶⁷⁹ B563/ V166; B583/ V186; B584/ V187; B595/ V198 e B601/ V204.

⁶⁸⁰ B561/ V164.

⁶⁸¹ B603/ V206.

⁶⁸² B575, 576/ V179.

⁶⁸³ O tema da morte por amor surge também nos textos B555/ V158; B558/ V161; B580/ V183; B581/ V184 (morte mútua); B591/ V194 e B598/ V201.

⁶⁸⁴ B574/ V178 e B602/ V205.

como acontece numa belíssima composição em que D. Dinis recorre requintadamente ao *dobre* e explora o tema através de um invulgar e curioso esquema rimático:

Coitada viv', amigo, por que vós nom vejo,
e vós vivedes coitad' e com gram desejo
de me veer e me falar; e porem sejo
semp'r em coita tam forte
que nom m' é se nom morte,
come quem viv', amigo, em tam gram desejo.

Por vós veer, amigo, vivo tam coitada,
e vós por mi veer, que oi mais nom é nada
a vida que fazemos; e maravilhada
são de como vivo
sofrendo tam esquivo
mal, ca mais mi valrria de nom seer nada.

Por vós veer, amigo, nom sei quem sofresse
tal coita qual eu sofr' e vós, que nom morresse;
e com aquestas coitas eu, que nom nacesse,
nom sei de mim quen seja,
e da mort' ei enveja
a tod' ome ou molher que ja morresse⁶⁸⁵.

Seguindo o tom imposto pelo género *d'amor*, a amiga lamenta viver separada do seu namorado e chora o facto de não se poderem ver e contemplar mutuamente. Essa impossibilidade causa-lhes um sofrimento tão grande que a morte seria destino melhor do que a vida que levam. Os termos escolhidos para a posição de *dobre* estão de acordo com o sentido do texto e a argumentação apresentada: apesar de viverem em *desejo* de estar junto um do outro e de se verem, *nada* conseguem fazer, o que os leva a desejar a morte (*morresse*). De notar ainda que o espaço que aqui é consentido ao amigo pela protagonista é o mesmo que o trovador reclama em muitas composições *d'amor*, o espaço que permite a contemplação, mas é um espaço mais aberto, visto que inclui também o escutar a dona. Não se menciona o *fazer ben*, nem o *galardom* nem qualquer outra recompensa, o que atribui a este texto um carácter conservador, compreensível num rei que procurava conter os impulsos potencialmente rebeldes de um grupo nobre que queria ver sob o seu domínio.

⁶⁸⁵ B593/ V196.

A mesma estratégia é utilizada na composição “Non sei hoj’amigo quen padecesse”⁶⁸⁶, requintado texto que recorre à técnica do mozdobre e no qual a protagonista confessa a dor que sente por não poder ver o seu amigo como desejava, amaldiçoando o dia em que o conheceu. Se em vez de uma personagem feminina a dirigir-se ao seu amigo tivéssemos uma masculina a dirigir-se à *senhor*, o texto estaria perfeitamente enquadrado no género *d’amor*. Há, contudo, um outro grupo de composições da autoria do rei que apresentam um cenário diferente deste que foi agora descrito. Trata-se de cantares paralelísticos que remetem para um universo simbólico aristocrático. Vamos ter aqui em conta, essencialmente, três textos: “Ai flores, ai flores do verde pino”, “Amad’e meu amigo” e “Levantou-s’a velida”⁶⁸⁷.

Rip Cohen já havia alertado para a consistência temática e estrutural das trinta e duas primeiras composições *d’amigo*⁶⁸⁸ dionisinas que os cancioneiros nos transmitiram, entre as quais estão as três que aqui identificámos, consistência essa que, segundo esse autor, se relaciona com uma poética de renúncia. Ora, os dois primeiros textos parecem remeter para uma mesma situação. Em “Ai flores, ai flores do verde pino”, um dos poemas medievais mais estudados⁶⁸⁹, a protagonista interpela as “flores do verde pino” procurando notícias sobre o seu amigo. A construção paralelística do texto e a repetição em posição de refrão da pergunta “Ai Deus, e u é?”⁶⁹⁰ vão acompanhando o crescimento do desespero da personagem feminina, que demonstra inquietação pela não comparência do amigo ao encontro marcado, e o acusa de ter mentido. Na segunda metade do texto, de dimensão exatamente igual à primeira, as “flores do verde pino”, então personificadas, respondem-lhe que o seu amigo se encontra bem e virá antes de passar o prazo combinado.

Tem sido unanimemente aceite pela crítica a interpretação metonímica das “flores do verde pino”, que equivalem aqui à confidente da rapariga, seja ela a mãe, irmã ou

⁶⁸⁶ B604/ V207.

⁶⁸⁷ B568/ V173; B570/ V173 e B569/ V172 respetivamente.

⁶⁸⁸ Cf. Rip COHEN, 1987. Ver também, *Idem*, 1994.

⁶⁸⁹ Ver as considerações que sobre ele tecem Carolina Michäelis de VASCONCELOS, CA, vol. 2, p. 861; William J. ENTWISTLE, 1947, pp. 73-149; Edward M. WILSON, 1965, pp. 299-343 e Eugenio ASENSIO, 1970, pp. 36-37.

⁶⁹⁰ Este refrão assume uma função semelhante ao da composição de Meendinho, embora neste o crescente desespero da figura feminina fosse confirmado pelo aumento de dimensão das ondas que, ao contrário do que acontece com as “flores do verde pino”, não lhe dão qualquer resposta, incrementando, assim, a sua aflição.

amiga. Contudo, tendo em conta a interpretação de Maria do Rosário Ferreira para as ondas do mar de Martim Codax⁶⁹¹, que, segundo a autora, não são elementos favoráveis à personagem feminina, participando antes na construção de um cenário de desespero, talvez faça sentido uma interpretação alternativa. O *cantar* de D. Dinis parece seguir aquele de Codax⁶⁹², acrescentando, todavia, as respostas do elemento a quem a amiga se dirige, neste caso as “flores do verde pino”. E muito embora essas respostas sejam favoráveis à amiga, nem por isso o seu desespero diminui. O texto apresenta, então, a situação da rapariga que, perante a ausência do amigo e a inexistência de notícias satisfatórias dele, vai gradualmente aumentando o nível de aflição.

Em “Amad’e meu amigo”, a figura feminina incita o amigo a vir ao seu encontro⁶⁹³, alertando-o para a presença da “frol do pinho”, ou seja, para a chegada da Primavera, estação do amor. O tom em que o faz continua a ser um tom essencialmente ansioso, como podemos observar pela expressão imperativa, repetida em posição de refrão, “valha Deus!”. De notar a utilização de vocabulário que remete para o mundo aristocrático, nomeadamente *baiozinho* ou o seu sinónimo *cavalo*, bem como o verbo *selar*. O último texto, “Levantou-s’a velida”, tem sido lido como tendo na sua base outro de Pero Meogo que se iniciava muito provavelmente da mesma forma – “[Levou s’ aa alva], levou s’ a velida”⁶⁹⁴. Como deixa evidente Maria do Rosário Ferreira⁶⁹⁵, o texto de D. Dinis retoma o motivo da *lavagem* presente na composição de Pero Meogo – transformando os cabelos em camisas –, que assume uma função imagética muito semelhante em ambos os casos, na medida em que apresenta um simbolismo erótico. A autora alerta ainda para a polissemia do termo *alva*, à volta do qual a composição se vai organizando, aplicando-se ao alvorecer, à própria amiga e às camisas. O *alto*, o rio, tem

⁶⁹¹ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, pp. 45-53.

⁶⁹² *Idem*, p. 183.

⁶⁹³ Esta composição tem vindo a ser categorizada pela crítica como uma *alba*, visto que anuncia a separação dos amantes. Contudo, Maria do Rosário Ferreira mostrou como, pelo contrário, a amiga incita o amigo a vir ao seu encontro: “Temos em *Amad’e meu amigo* não uma despedida (...), mas uma variação da situação apresentada em *Ai flores ai flores do verde pino*, uma súplica ao amigo, ausente já há demasiado tempo, para que dê atenção aos sinais do regresso do tempo do amor (...) e volte para junto dela. Cf. *Ibidem*, nota 383.

⁶⁹⁴ Faltam, nos dois manuscritos em que a composição se encontra conservada, a parte inicial do primeiro e do quarto versos. Esta reconstituição, da autoria de Cohen, tem como base o confronto que é feito com o *cantar* de D. Dinis, que segue este de Meogo. Cf. Rip COHEN, 2003, p. 421.

⁶⁹⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 129-137. Sobre este texto, ver também a análise de Mercedes BREA, 2000.

aqui um valor simbólico equivalente ao da *fontana fria* de Meogo. Por sua vez, o *vento* parece substituir o *cervo* no que diz respeito à representação metonímica do amigo⁶⁹⁶.

Em ambos os textos, ou melhor, em ambos os ciclos de composições, a namorada surge disponível e incitando o amigo a ir ao seu encontro. No entanto, segundo a interpretação de Ferreira, a resposta dada por este último diverge nos dois casos. Se em Pero Meogo, como vimos atrás, o volver da *água* sugere a agitação amorosa inerente ao envolvimento sexual, em D. Dinis a *ira/sanha*⁶⁹⁷ da amiga parece indicar exatamente o oposto, isto é, que o amigo não compareceu ao encontro marcado. Esta ideia é confirmada através da identificação da amiga com a *alva* – “meteu-s' alva em ira” e “meteu-s' alva em sanha” –, o que parece remeter para o seu estado virginal. Para a autora, esta composição preconiza “a recusa masculina perante o convite feminino”, parecendo, assim, remeter para o paradigma da virgem rejeitada, que poderá ter chegado até D. Dinis através das narrativas tristanianas, nomeadamente pela personagem de Isolda das Brancas Mãos, filha do Rei Hoel da Bretanha, com quem Tristão se casa para se libertar do amor a Isolda, a Loura, não conseguindo, no entanto, consumir o casamento, o que leva à fúria da donzela⁶⁹⁸.

Ora, conhecendo o carácter transgressor que o mito tristaniano representava na época, é bastante significativo o facto de D. Dinis ter optado por retomar um episódio que patenteava a ideia de renúncia ao amor. De facto, e tendo em conta a estratégia utilizada na maioria das suas composições *d'amor* que atrás analisámos, torna-se evidente que o rei português procurava, também pela poesia, conter a rebeldia de uma

⁶⁹⁶ Ferreira dá conta de um trabalho de Xesus TABOADA CHIVITE, 1982, no qual investigador galego aponta seis autores latinos que transmitem a ideia da capacidade do *vento* de fecundar as éguas. Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, nota 372. Além disso, o mito pelágico da origem do mundo tem no *vento* a entidade masculina que fecunda o ovo universal. Relata assim o mito José Ribeiro FERREIRA, 2008, pp. 12-13: “[Eurínome] Deusa de Todas as Coisas, brota nua do Caos. Ao verificar que não tinha sítio onde pousar os pés, dança para separar o céu do mar e, enquanto o fazia, deslocando-se para sul, apercebe-se do vento que, a cada passo seu, se forma atrás de si, como algo de distinto. Rodeia e abraça, ondulante, esse vento norte que lhe desliza por entre os braços e, de repente materializa-se na sua frente na figura de Ofíon (com evidente relação com o grego ophis ‘serpente’) – portanto, a Grande Serpente. Como Eurínome dançasse cada vez com mais rapidez para aquecer-se, provocou em Ofíon (o Vento Norte, também chamado Bóreas) o desejo de a ela se unir, de modo a que ficasse pejada. Eurínome, sob a forma de pomba, foi então incubar na superfície das águas e depositou depois o Ovo Universal de que tudo nasce.”. Vicenç BELTRÁN, 1984, pp. 5-25, faz um estudo do motivo do vento enquanto símbolo erótico na tradição oral peninsular e em D. Dinis, encontrando-o também numa *chanson de toile*. No entanto, o autor ignora a ocorrência do motivo nos textos clássicos, referindo, na conclusão, que este deve ter surgido aquando da emergência da poesia em língua romance: “El viento como símbolo erótico debe ser tan antiguo como la lírica romance”.

⁶⁹⁷ Sobre o tema da *sanha* nos cantares *d'amigo*, ver Rip COHEN, 1996, pp. 5-26.

⁶⁹⁸ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, pp. 136-137 e notas 387 e 388.

nobreza que queria ver sob o seu domínio, fazendo a apologia do amador passivo e capaz de resistir aos encantos do mundo feminino. O rei Trovador faz uso da mesma estratégia noutra composição *d'amigo*⁶⁹⁹, estudada recentemente por Ana Sofia Laranjinha⁷⁰⁰. Partindo de um *cantar*⁷⁰¹ de João Airas de Santiago e do “Lai de Chievrefoil” de Marie de France, nas palavras da autora “uma das sínteses mais poderosas do amor que unia Tristão e Iseu, porventura o paradigma do amor infeliz e recíproco no imaginário da Idade Média Ocidental”, o autor subverte e reformula a mensagem que estaria patente nesses textos.

Assim, se João Airas procede, na sua composição, a um esvaziamento da dimensão feudo-vassálica do conceito de *conselho*, D. Dinis ressemantiza-o, levando-o a uma dimensão que retira o poder aos intervenientes – a protagonista e o *namorado* – e o atribui a uma entidade cuja autoridade é inquestionável: Deus. Da mesma forma, o autor apropria-se de um mito que é, na sua origem, transgressor e retira-lhe os seus elementos potencialmente perturbadores da ordem. Pegando nas palavras de Laranjinha, o rei português

revisita a tradição para a reconfigurar à luz do seu projeto ideológico: seja através da passividade dos amantes, seja através da renúncia ao amor, D. Dinis exalta o poder e estanca na raiz a rebelião⁷⁰².

Esta apologia da passividade dos amantes é visível também noutros autores ativos na corte de D. Dinis. João Mendes de Briteiros, por exemplo, faz a apologia de um amor recíproco e infeliz numa composição⁷⁰³ em que a confidente da protagonista lhe diz que, apesar de ela tentar guardar segredo – “Encobride-vus sobejo/ de min” – tem conhecimento do sofrimento pelo qual os amantes estão a passar – “porque vos vej’ambos andar/ muy tristes e sempre chorar” –, visto que o amigo “non á (...) nenhum poder/ de vos falar nen de vos ver”.

⁶⁹⁹ B581/ V184.

⁷⁰⁰ Cf. Ana Sofia LARANJINHA, 2014.

⁷⁰¹ B1012/ V602.

⁷⁰² Cf. *Idem*, p. 64.

⁷⁰³ B864/ V450.

Noutro *cantar*⁷⁰⁴, em que trata de forma muito original o tema do sonho, a amiga conta à sua confidente que sonhou que se encontrava com o seu namorado, o que não aconteceu visto que, na realidade, os sonhos não demonstram verdade alguma, como deixa patente noutro texto⁷⁰⁵.

Nestas três composições *d'amigo*, o trovador português segue as linhas orientadoras da poética de D. Dinis, ao promover um modelo de amante, tanto masculino como feminino, que vive em *coita*, mas que se resigna com o seu destino.

Por sua vez, Rodrigo Anes Redondo elabora uma curiosa composição⁷⁰⁶, retoricamente muito bem construída⁷⁰⁷, na qual a confidente garante à protagonista que o seu amigo lhe é *leal* e a ama, visto que chorava tanto quanto ela por causa da separação – “en quanto vós chorastes, nunca el quedou chorando” –, sem que, no entanto, se proponha qualquer tipo de atitude mais irreverente da parte de qualquer um deles.

Este modelo de esterilidade dos amantes é ainda revisitado por Estêvão da Guarda no único *cantar d'amigo*⁷⁰⁸ que dele nos chegou. Neste autor, contudo, não se trata tanto do paradigma do amor recíproco e infeliz, mas antes da apologia da contenção masculina. Assim, em resposta à sua confidente, que lhe pergunta de que adianta o seu amigo servi-la se não obtiver recompensa, a amiga refere que o facto “de me servir e se chamar por meu” é retribuição suficiente. O trovador português faz aqui um jogo com o duplo sentido de *entender*, ao referir que “entender de mi que lhi consent'eu”, deixando claro que o poder da relação está do lado feminino e o amigo só pode ir até onde a protagonista consentir, muito ao jeito occitânico.

Como se vê, a poesia *d'amigo* dionisina, e mesmo aquela dos trovadores pertencentes à sua corte, vai recorrer a tópicos que são habituais nos modelos transpirenaicos, tanto poéticos como romanescos, os quais são trabalhados, alvo de apropriação e, por vezes, subvertidos em favor da apologia de um modelo amatório em que a mulher exerce o seu poder sobre o amigo e este se deve limitar a receber aquilo

⁷⁰⁴ B865/ V451.

⁷⁰⁵ B866/ V452.

⁷⁰⁶ B332.

⁷⁰⁷ O autor recorre ao verso longo e cesurado, pelo que a composição pode ser lida de duas maneiras, e utiliza ainda a técnica do *dobre* no primeiro e quinto verso de cada estrofe. Cf. Oskar NOBILING, 2010, pp. 213-215.

⁷⁰⁸ B779/ V362.

que ela está disposta a dar, ou, ainda, de um modelo que seja exemplar de um amor recíproco e infeliz. Seja como for, a posição do sujeito masculino, aquele que de facto aqui interessa, será sempre a de passividade, conformismo e apatia perante um destino que se afigura irremediável. Tudo coerente com a estratégia poética e política do rei Trovador.

2.4. Airas Nunes e João Zorro entre *bailadas* e *pastorelas*

Se encontrámos nos *cantares d'amor* de Airas Nunes uma tentativa de inovação, os *d'amigo* não lhe ficam atrás. Entre *bailadas* e *pastorelas*, o clérigo galego produz composições que se afastam dos habituais tópicos do género, enveredando por um caminho de construção retórica elaborada, movendo-se entre símbolos provenientes das mais variadas tradições literárias e que tornam a leitura dos seus textos, aparentemente simples, numa procura pelo tesouro. Além disso, é conhecido por parafrasear e reelaborar versos de outros trovadores⁷⁰⁹.

É partindo deste pressuposto que a sua bailada “Baylemos nós já todas três, ay amigas”⁷¹⁰ tem sido lida como uma reconfiguração de “Baylemos agora, por Deus, ay velidas”⁷¹¹ do jogral João Zorro⁷¹², com uma correspondência integral de cinco versos da primeira estrofe. Mais recentemente, Maria do Rosário Ferreira veio dar-nos uma renovada perspetiva relativamente a esta questão, defendendo que teria sido o jogral galego a retomar os textos de Airas Nunes, e não o contrário. Um dos argumentos utilizados pela autora é o de que seria muito improvável que um trovador da categoria de Airas Nunes glosasse outro de condição social inferior, até porque os restantes autores que o clérigo galego manifestamente retoma são nobres⁷¹³. Além disso, o jogral português também era adepto da glosa de outros autores⁷¹⁴. Mas mais importante: baseando-se na ocorrência do topónimo *Estremadura* no *cantar* “Mete el-rei barcas no rio forte”⁷¹⁵, que, em textos portugueses, ocorre pela primeira vez em 1299⁷¹⁶, é da

⁷⁰⁹ Cf. Cf. Giuseppe TAVANI, 1988, p. 217, nota 62. Ver, também, o que dissemos na p. *falta*.

⁷¹⁰ B879/ V462.

⁷¹¹ B1158bis/ V761.

⁷¹² Manuel Rodrigues LAPA, 1964-1973, considera a hipótese de os dois textos seguirem um mesmo modelo tradicional.

⁷¹³ É o caso de Afonso X, D. Dinis e Nuno Fernandes Torneol.

⁷¹⁴ A autora menciona Martim Codax, Nuno Fernandes Torneol, Juião Bolseiro, Pero Meogo e João Soares Coelho.

⁷¹⁵ B1156/ V758.

⁷¹⁶ “Ora de entre as ocorrências portuguesas, datáveis sem ambiguidade, do topónimo *Estremadura*, a mais antiga encontra-se no codicilo do testamento de D. Dinis, de 1299, onde parece designar a região de entre Tejo e Mondego; atesta-se também numa cantiga satírica de Estêvão da Guarda, trovador já da primeira metade do século XIV, que, curiosamente, era escrivão régio à data da redacção do dito codicilo”. Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, p. 75.

opinião que a cronologia do jogral deverá ser mais tardia do que aquilo que se tem considerado. Esta hipótese responde às dúvidas levantadas por Tavani no que diz respeito à filiação das composições “Quen visse andar fremosinha” de João Zorro e “Oí og' eu ãa pastor cantar” de Airas Nunes⁷¹⁷, que partilham o par lexical *chorar-cantar* (*dizer*)⁷¹⁸, presente num texto do occitânico Gui d’Ussel⁷¹⁹, e à sua relação com a pastorela do papagaio de D. Dinis⁷²⁰. Para o autor italiano, o facto de o texto do rei português ser tematicamente próximo do dos dois autores, mas usar o esquema da pastorela (que Nunes segue, mas Zorro não), aproxima-o mais do trovador galego do que do jogral português:

Porém, devo reconhecer que a esta hipótese [de maior proximidade de D. Dinis com João Zorro] se opõe o uso por parte do rei do esquema da pastorela, que o aproxima mais de Ayras Nunez, e a dificuldade não me parece superável se não suposermos ou uma coincidência causal, ou então, mais provavelmente, o conhecimento por parte de D. Dinis das poesias de ambos os poetas peninsulares⁷²¹.

Ferreira chega, pois, à conclusão que seria muito mais provável que Airas Nunes tivesse retomado o par lexical e a forma utilizada no texto de Gui d’Ussel, e que tanto Zorro como D. Dinis tivessem tido como modelo a pastorela do clérigo galego, desenvolvendo-o à sua maneira. Vejamos, então, os textos de forma mais detalhada.

A pastorela de Airas Nunes traça um retrato voyeurista de uma *pastor* que se encontrava sozinha e se lamentava por causa do casamento do amigo – “vodas fazem a meu amigo”. O narrador, que observa a cena, insere-se desde logo num ambiente aristocrático – “cavalgava per ãa ribeira”. No final de cada estrofe, é dada voz à figura feminina que entoa *cantares*, fragmentos que têm sido identificados enquanto refrões que são retomados de outros trovadores.

O universo simbólico desta composição é naturalista: o “ramo verd’e frolido” do “avelanado” parece remeter para a virgindade da figura feminina, confirmada no último refrão – “la virgo/ d’amor”. Mas é uma virgindade que se mantém intocável, visto que o

⁷¹⁷ B1148bis/ V751 e B868, 869, 870/ V454, respetivamente.

⁷¹⁸ Sobre este tema, ver Silvio PELLEGRINI, 1959, pp. 134-140.

⁷¹⁹ “una pastorela/ ab color fresqu’e novella/ que chantet mout gen,/ e dizia en plaingnen”. Citado por Giuseppe TAVANI, 1988, p. 218.

⁷²⁰ B534/ V137.

⁷²¹ Cf. Giuseppe TAVANI, 1988, p. 220.

sujeito poético age com *mesura* relativamente a ela, não a importunando: “e tornei-m'eu logo a meu caminho/ ca de a nojar non ouve sabor”. O estado de espírito da rapariga, que “chorava e estava cantando”, contrasta com o seu papel na cena que, ironicamente, era o de fazer uma “guirlanda de flores” para o casamento do amigo. Esta imagem da *pastor* que estava *senlheira* aponta para a disponibilidade feminina. Mas o facto de o narrador não ceder a esta imagem que o atrai é indicativo da renúncia do homem ao amor.

O *cantar* de João Zorro que, muito provavelmente, retoma o texto de Ayres Nunes sem reter os elementos típicos da pastorela, é estilisticamente mais modesto, mas conta com a presença do par lexical *chorar-dizer* – “chorando assi dizia”; “d'amor chorando/ e dizendo” e “chorando assi dizendo” –, repetindo, também, no refrão a colocação da figura feminina “sô lo ramo”. Note-se, contudo, que não há aqui referência à virgindade da rapariga, nem diretamente, nem através de qualquer elemento que a simbolizasse. Não sabemos se o “ramo” a que o trovador faz referência é verde e florido como o da avelaneira de Ayres Nunes, o que pode significar uma de duas coisas: ou o símbolo era de tal maneira reconhecível que a simples referência ao ramo chegaria para o público identificar o universo representativo em que o jogral se movia; ou então este procurou fazer uma desconstrução desse mesmo símbolo, retirando-lhe os elementos que apontassem para a virgindade feminina, e apresentando um quadro que, pelo contrário, representaria a esterilidade da relação entre a protagonista e o amigo.

O outro conjunto de textos em que encontramos uma relação entre Ayres Nunes e João Zorro é constituído pelas *bailadas*. Aquela que será a primeira delas, “Bailemos nós já todas três, ai amigas”⁷²², da autoria do trovador galego, coloca em cena uma protagonista feminina que incita as *irmanas* a juntarem-se a ela num baile “sô aquestas avelaneiras frolidas”. Ora, o quadro desenhado por Nunes é semelhante ao que já havia traçado na sua *pastorela* – uma figura feminina que se encontra debaixo do ramo florido da avelaneira, o que remete simbolicamente para a sua virgindade. No entanto, o tom do discurso é exactamente oposto. Enquanto na *pastorela* a protagonista se lamentava, sozinha, por causa do casamento do amigo, neste texto ela incita as amigas ao baile. O

⁷²² B879/ V462.

motivo do baile assume, novamente, contornos claramente eróticos, sugerindo a agitação da consumação amorosa⁷²³.

Por seu lado, o autoelogio – “e quen for velida, como nós, velidas”, “e quen for louçana, como nós, louçanas”, “e quen ben parecer, como nós parecemos” – coloca em perspectiva o ponto de vista masculino⁷²⁴.

Na outra bailada do clérigo galego, ““Bailade, oje, ai filla, que prazer vejades, ””⁷²⁵, temos um diálogo entre mãe e filha, no qual a primeira incita a segunda a bailar perante o seu amigo, ao que ela lhe responde que a mãe quererá, decerto, a morte do rapaz. Mas a árvore debaixo da qual a figura feminina é agora incitada a dançar é uma *milgranada*, isto é, uma romãzeira, e não uma avelaneira. A romã sempre teve, ao longo dos séculos, um valor simbólico muito consistente de fecundidade⁷²⁶.

Na mitologia grega, Perséfone, filha de Deméter e de Zeus, é raptada por Hades, o Deus dos infernos. Depois de nove dias e nove noites à procura da filha, Deméter abandona o Olimpo e jura não voltar a fertilizar a terra. Então, preocupado com o destino dos homens, Zeus envia Hermes aos Infernos para que este resgate a sua filha, sob a condição de ela não ter comido nada enquanto lá esteve. Ardiloso, Hades coage Perséfone a comer algumas sementes de romã, pensando poder guardá-la para si. Foi, contudo, obrigado a partilhar a esposa, que passou a ficar seis meses nos Infernos e outros seis junto da mãe. Este mito, para além de representar a sazonalidade da fertilidade (durante os meses do Outono e Inverno, Perséfone ficava nos Infernos; durante a Primavera e o Verão regressava para junto da mãe), atribui à romã uma simbologia erótica maléfica. Com efeito, o facto de Perséfone ter comido as sementes

⁷²³ Aparece, já, no texto “Eno sagrado en Vigo” de Codax, e em “Fostes, filha, eno bailar” de Pero Meogo. Ver 2.2.5, Capítulo III.

⁷²⁴ Tal como acontece no texto do jogral Meendinho. Ver 2.2.1, capítulo III.

⁷²⁵ B881/ V464.

⁷²⁶ Na mitologia grega, “os frutos abundantes em sementes, símbolos da força fecundante, como a romã (...) são habitualmente consagrados a Afrodite”. Cf. Joël SCHMIDT, 1995, p. 22. No *Cântico dos Cânticos*, a romã é mencionada várias vezes, simbolizando a fecundidade feminina e surgindo ainda associada ao encontro amoroso: “En la mañana nos levantaremos a las villas (viñas); veamos so floreció la viña e si muestran fruto las flores e si florecieron las milgranadas; allí te dará las mis palabras”. Cf. *General Estoria*, vol III, 1, 2009, pp. 369-375. Em latim: “mane properabimus ad vineas,/ videbimus; si floruit vinea,/ si flores aperiuntur,/ si floruerunt mala punica;/ ibi dabo tibi amores meos”. Cf. *Canticum Canticorum* 7-13, disponível em http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_canticum-canticorum_lt.html#7 [consultado a 23 de Outubro de 2015].

da romã pode significar que sucumbiu à sedução. Quem comesse este fruto e quebrasse o jejum nos infernos, jamais poderia voltar ao mundo dos vivos. Os sacerdotes e sacerdotisas de Deméter, em Elêusis, coroavam-se com ramos da romãzeira, mas não podiam, sob circunstância alguma, comer-lhe o fruto, visto que tal faria que as almas ficassem aprisionadas ao corpo.

Ora, a ambivalência simbólica deste fruto é a mesma que surge nas *bailadas* de Airas Nunes. Se, na primeira, a amiga dança debaixo da avelaneira que, como vimos, sugere a sua virgindade; na segunda, é a mãe que incita a filha a exhibir-se ao seu amigo debaixo da romãzeira, dançando. Este encorajamento da mãe, tão raro nas composições galego-portuguesas, parece ser indicativo de que os namorados já haviam levado longe de mais o relacionamento, havendo agora a necessidade de a rapariga prender o amigo⁷²⁷. Como? Seduzindo-o debaixo de uma árvore cujos frutos o aprisionariam para sempre, levando-o à morte, como adverte a protagonista – “de viver el pouco muito vos pagades”, “de viver el pouco gran sabor avedes”, “de viver el pouco sodes mui pagada” e “en viver el pouco tomades perfia”.

A *bailada* de João Zorro, “Baylemos agora, por Deus, ay velidas”⁷²⁸, parece condensar os dois momentos que Airas Nunes encena nos dois textos analisados. Assim, na primeira estrofe, a protagonista convida as suas amigas a dançar com ela “sô aquestas avelaneyras frolidas”, e, na segunda, “sô aquestas avelaneyras granadas”. Para além de sintetizar os motivos, que surgem já codificados, o jogral português também descarta a figura da mãe, que parece não ser mais necessária para que o texto seja compreendido. Esta simplificação conceptual, que acontecia já no *cantar* que parece imitar a *pastorela* de Nunes, resulta em favor da tese defendida por Ferreira de que seria o jogral português a retomar os textos do clérigo galego, e não o contrário.

A *pastorela* de Airas Nunes, ao apresentar a figura feminina como amiga e não como pastora, “entra em colisão de sentido com o aparato naturalista de que ela é rodeada, desconstruindo a imagem feérica e tornando venial o seu inegável poder de sedução”⁷²⁹. Se é clara a recusa do poder de sedução associado ao feminino neste texto, já não o é nas *bailadas* acima analisadas. Nestas composições, a imagem sedutora da

⁷²⁷ É exatamente a mesma situação que encontramos em “Fostes, filha, eno bailar” (B881/ V464) de Pero Meogo. Nesta composição, a mãe incita a filha a seguir a *fonte*, que atrairia o amigo (*cervo*), visto que já havia perdido a sua virgindade, patente no *rompestes i o brial*.

⁷²⁸ B1158bis/ V761.

⁷²⁹ Cf. Maria do Rosário FERREIRA, 1999, p. 149.

rapariga que baila, incluída num cenário propício ao envolvimento amoroso, é deixada em suspenso sem que haja uma resposta para o perigo (de morte) em que a personagem masculina é colocada.

A apropriação feita por João Zorro da constelação simbólica construída por Airas Nunes mostra que o período final da poesia galego-portuguesa foi riquíssimo na construção de quadros imagéticos e simbólicos complexos, cuja origem é, por vezes, difícil de determinar, dada a transversalidade da sua ocorrência ao longo do tempo. Na verdade, não foi por causa da falta de qualidade dos textos que o fenómeno trovadoresco veio a conhecer o seu fim em meados do século XIV; mas porque, sendo uma linguagem que nasceu associada a um grupo específico, como bandeira da sua identidade sócio-simbólica, ao perder essa funcionalidade inaugural não conseguiu sobreviver ao processo de apropriação que dele foram fazendo outros meios, nomeadamente o régio.

3. Conclusão

Propusemo-nos, no início deste capítulo, fazer uma análise dos textos trovadorescos amorosos galego-portugueses, tendo em conta a sua evolução ao longo dos cerca de 150 anos que durou o fenómeno, e sublinhando aquilo que de mais diferenciador e específico tinham relativamente aos modelos occitânicos que lhe deram origem.

Dividimos a nossa análise pelos dois grandes géneros: numa primeira fase estudámos a evolução do *cantar d'amor* desde a primeira geração, aquela que recebeu e adaptou os modelos occitânicos, até aos últimos trovadores; numa segunda, verificámos como se deu o surgimento do *cantar d'amigo* no seio da segunda geração, e de que forma as gerações seguintes o receberam e foram adaptando.

Verificámos, então, que os trovadores que fizeram parte da “geração de recepção”, embora conceptualmente ainda próximos dos modelos occitânicos, operaram já consideráveis alterações nas quais se funda a criação de uma linguagem própria, e cuja maior especificidade residia num tom que se foi afirmando gradualmente disfórico.

Quando chegamos à segunda geração, a proximidade que ainda encontrávamos na geração anterior com os modelos occitânicos foi-se esbatendo, ao mesmo tempo que alguns conceitos base foram alvo de adaptação, como é o caso da noção de *mesura*, tão cara aos trovadores transpirenaicos. Estas alterações justificam-se pelas diferentes realidades sociais das quais emergiram, por um lado, os trovadores occitânicos, e, por outro, os galego-portugueses. Aos primeiros, geralmente homens de condição social inferior, cabia bem a apologia de um modelo de comportamento assente no serviço, na contenção e na exaltação da *joi*, independentemente da atitude da dama, que os elevasse socialmente e os distinguisse e equiparasse àqueles cuja nobreza vinha do berço; os segundos, eles mesmos nobres, não se reconheciam nesta forma de expressão, pelo que o processo de apropriação fica marcado pela subversão de alguns dos mais frequentes tópicos da poesia trovadoresca transpirenaica. É também a esta geração que se fica a dever o surgimento do *cantar d'amigo*, que se caracteriza, nessa fase inicial, pela ausência de terminologia feudo-vassálica, e coloca em cena um sujeito poético feminino a quem é retirado o poder, atribuída a *coita* e uma posição de recetividade face às solicitações masculinas. Esta inversão do feminino e do masculino é fruto da inadequação entre contexto social e linguagem poética.

Deve-se, pois, a estes homens, a consolidação de uma nova forma de expressão especificamente galego-portuguesa e especificamente aristocrática. Com o crescente

interesse das cortes régias pelo fenómeno trovadoresco, especialmente a de Afonso X, primeiro enquanto infante, depois enquanto rei, assiste-se a uma diversificação dos agentes culturais: aos membros da aristocracia, juntam-se agora homens de condição social inferior, jograis, que, não compreendendo a ideologia veiculada pelos *cantares* trovadorescos, os adaptam à sua realidade, principalmente no que diz respeito ao género *d'amigo*. No entanto, ao contrário do que mais frequentemente tem sido dito, não se trata de uma manifestação poética espontânea e simples, oriunda de uma cultura rudimentar. Na verdade, uma análise mais atenta dos seus textos é reveladora da complexidade formal que preside à sua elaboração e da artificialidade com que a voz feminina é neles encenada⁷³⁰.

Enquanto isso, alguns trovadores das cortes régias, mais ousados, procuraram reinventar o género *d'amor*, demonstrando uma obsessão pelo tema do segredo amoroso, mais propriamente o da quebra do segredo, levando, conseqüentemente, à diversificação da figura da mulher e desafiando, assim, as normas instauradas. Já nos trovadores que se encontravam mais próximos do rei, tanto em Castela, como em Portugal, nota-se uma reação à atitude rebelde de outros autores no que concerne o *cantar d'amigo*, que resulta numa reformulação conservadora do género, através da devolução à mulher da supremacia relativamente ao homem e da reposição da descrição da relação em contornos feudo-vassálicos.

Em Castela, esse processo realiza-se claramente em função do projeto centralizador do rei Sábio que, apropriando-se da linguagem que conferia poder a um grupo potencialmente perigoso para a coroa, retira a esta linguagem todos os elementos que lhe atribuíam essa funcionalidade.

Em Portugal, se parece não haver qualquer interesse régio pela manifestação trovadoresca, o mesmo já não acontece nos meios afetos ao rei, nomeadamente no círculo de João Peres de Aboim que, não tendo a mesma capacidade de aglutinação que tinha o rei castelhano, consegue, ainda assim, influenciar os meios que produziam a cultura.

De novo em Castela, João Airas de Santiago, parecendo alheio a grande parte destas questões sociais e políticas, desafia os limites de género impostos pela poesia amorosa galego-portuguesa, reinventa e reformula os tópicos que mais frequentemente nela encontramos e acrescenta-lhe uma boa dose de influência provençal. Mais do que

⁷³⁰ Sobre esta questão ver Giuseppe TAVANI, 1988, p. 216 e Maria do Rosário FERREIRA, 2001.

intenções sociais, este autor demonstra ter uma preocupação poética, artística e ideológica que não encontramos, de forma tão evidente, noutros autores precedentes.

Quando chegamos a D. Dinis, assistimos, da parte do rei, a uma rejeição dos modelos occitânicos, valorizando o modo galego-português de *cantar*. O rei português opta por uma estratégia conservadora, recuperando uma poética de submissão e devolvendo o poder à mulher. Como vimos, esta opção pela castração das aspirações aristocráticas é coerente com os seus objetivos políticos centralizadores e controladores de uma nobreza que poderia, de um momento para o outro, e como, na verdade, veio a acontecer, rebelar-se.

Enquanto isso, em Castela, assistimos a ensaios poéticos verdadeiramente entusiasmantes da parte do clérigo Airas Nunes que, sendo dotado de uma cultura muito vasta, incluindo os modelos bíblicos, clássicos e provençais que faziam parte da herança cultural ibérica, compõe textos de uma riqueza formal invulgar e com um valor simbólico muito consistente. Foi seguido de perto pelo jogral João Zorro que, não sendo dotado das mesmas ferramentas que o seu “mestre”, consegue, ainda assim, elevar a qualidade da poesia em galego-português, numa altura em que a funcionalidade inaugural que a fez surgir já não existia. O esforço levado a cabo pelo filho ilegítimo de D. Dinis, o conde de Barcelos, não foi, contudo, suficiente para reavivar o fenómeno em Portugal, onde os meios aristocráticos encontraram outras formas de expressão que defendiam melhor as suas reivindicações.

Se a data de 1350 marca o fim da poesia trovadoresca na Galiza, em Castela e em Portugal, ela não marca, contudo, a morte desta linguagem poética tão específica. Na verdade, durante o período trovadoresco e nos anos que lhe seguiram, outros géneros literários houve que não ficaram imunes à influência desta forma de expressão. E o facto de isso ter acontecido constitui uma evidência da importância que ela teve para os meios que a produziam, e outros afetos a eles. Vejamos, pois, como se deu a difusão ibérica da linguagem dos trovadores galego-portugueses.

**PARTE II – A RECEÇÃO DA
LINGUAGEM TROVADORESCA
NA LITERATURA IBÉRICA DOS
SÉCULOS XIII a XVI**

O fenómeno trovadoresco floresceu, na Península Ibérica, no seio da aristocracia galega e portuguesa, no interior de linhagens que, tendo sempre exercido autoridade a nível local, começaram a perder poder para as monarquias que se iam, então, afirmando. Com a perda de poder efetivo, essas famílias sentiram a necessidade de criar mecanismos de legitimação. Se o poder régio tinha como língua oficial o latim, a adoção do galego-português por parte da velha aristocracia, língua que se foi tornando quase um emblema heráldico, revelou-se como uma estratégia que ajudou a consolidar um discurso que validava o lugar exigido por esse grupo na sociedade. Em primeiro lugar, através da poesia trovadoresca, que, tendo na sua génese a dos autores transpirenaicos, foi sendo moldada à realidade social dos novos atores; depois, através de outras formas de expressão, mais concretamente a literatura linhagística, que surge numa altura em que a linguagem poética havia já perdido funcionalidade.

A utilização do galego-português enquanto língua literária fica, então, intimamente associada aos textos que eram produzidos nestes meios. Ao longo dos cerca de 150 anos que durou o período trovadoresco, noutras geografias eram privilegiados diferentes géneros literários, que, contudo, não ficaram alheios àquela que foi a linguagem amorosa predominante em toda a Península.

Do *Poema de Fernan González à Historia Troyana Polimétrica*, são vários os textos que, tendo episódios de temática amorosa, fazem uso de uma linguagem que fica muito a dever àquela que foi sendo construída pelos trovadores ibéricos. Seleccionando um número exemplificativo de textos, propomo-nos, então, avaliar qual o impacto que a lírica trovadoresca galego-portuguesa teve na literatura ibérica.

Capítulo I

A linguagem trovadoresca no

Poema de Fernán González

1. O Poema de Fernán González

O *Poema de Fernán González* é uma obra pertencente ao *mester de clerecia*⁷³¹ que conta a história de um chefe militar de Castela, território fronteiriço entre Leão, Navarra e o sul muçulmano, que viveu durante o século X. Na altura, Castela era um condado do reino de Leão e, segundo o poema, o conde epónimo terá levado o território à autonomia política. A obra sobreviveu num manuscrito único do século XV, conservado no Mosteiro de San Lorenzo El Escorial⁷³², cujo autor terá sido um monge do Mosteiro de S. Pedro de Arlanza, vulgarmente conhecido como o *Arlantino*. Esse manuscrito encontra-se mutilado, principalmente na parte final, sendo o poema interrompido bruscamente a partir da estrofe 752.

O texto foi alvo de várias edições, destacando-se as de Menéndez Pidal⁷³³, de Alonso Zamora Vicente⁷³⁴, de Juan Victorio⁷³⁵ e, mais recentemente, de Itzár López Guil⁷³⁶. Todas estas edições, à excepção da última, tentam reconstituir os versos perdidos do *Poema*, a partir da prosificação existente na *Estoria de España*⁷³⁷. Como, dessa forma, os resultados da análise que pretendemos levar a cabo poderão tornar-se menos rigorosos, optámos por seguir a última das edições mencionadas, visto tratar-se de uma edição paleográfica, logo, mais fiel ao texto que se encontra nos manuscritos⁷³⁸.

⁷³¹ Forma poética praticada por clérigos e escolares ao longo dos séculos XIII e XIV, opondo-se de forma intencional àquelas a que habitualmente recorrem jograis e cavaleiros. Utiliza uma linguagem culta e cuidada e temas religiosos ou historiográficos. Formalmente, recorre à *cuaderna vía* e aos versos alexandrinos. A sua designação vem do segundo verso do *Libro de Alexandre*. Gonzalo de Berceo foi o mais importante e representativo autor desta escola poética. Para uma bibliografia sobre o *mester de clerecia*, ver Jaime GONZÁLEZ ÁLVAREZ, 2006.

⁷³² Ms. IV-B-21.

⁷³³ Cf. Ramón MENÉNDEZ PIDAL 1961.

⁷³⁴ Cf. Alonso ZAMORA VICENTE, 1970.

⁷³⁵ Cf. Juan VICTORIO, 2010.

⁷³⁶ Cf. Izár LÓPEZ GUIL, 2001.

⁷³⁷ Para este texto historiográfico, usaremos a edição de Ramón MENÉNDEZ PIDAL, 1977, da versão sanchina de 1284, baseada nos manuscritos E1 e E2 do Mosteiro do Escorial. Sobre a problemática da diferentes versões deste texto, ver Diego CATALÁN, 1962; *Idem*, 1992a; e *Idem*, 1992b. Ver ainda Inês FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, 1993.

⁷³⁸ Seguindo esta edição, sempre que citarmos o texto, fá-lo-emos pelo número da estrofe.

Na edição que faz do poema, Menéndez Pidal situa a sua composição por volta de 1255, uma vez que é posterior a Gonzalo de Berceo e ao *Libro de Alexandre*, seus modelos; Victorio estabelece-a entre 1250 e 1252⁷³⁹ e López Guil pensa que deve ter ocorrido entre 1252-1259.

Desde Menéndez Pidal, alguns investigadores postulam que a obra apresenta uma versão eclesiástica de um *Cantar* joglaresco hoje perdido, mas cujas marcas podemos encontrar ainda na *Crónica Geral de Espanha de 1344*⁷⁴⁰, compilada por D. Pedro, conde de Barcelos, ou nas *Mocedades de Rodrigo*, cantar de gesta composto cerca de 1360, que relata as aventuras do jovem Rodrigo Días de Vivar⁷⁴¹. Já Diego Catalán considera o *PFG* como um texto parente das obras hagiográficas de Gonzalo de Berceo, referindo que o seu contacto com a matéria épica se limitaria ao conhecimento de certos episódios lendários transmitidos por esses textos⁷⁴².

Sendo irrelevante para o nosso inquérito a problemática do cantar perdido, a nossa leitura do texto existente do *Poema* apresenta um herói, Fernán González, homem de inquebrantável fé, guerreiro exímio e o melhor governante possível para o seu povo. Espanha é elogiada, mas apenas para sublinhar a superioridade de Castela. O narrador enumera com louvor a abundância das suas terras, dos seus produtos e a excelência dos seus cavaleiros. O herói e a comunidade castelhana fundem-se como paradigma da cristandade contra um inimigo comum, o Islão⁷⁴³, o que resulta na fusão dos aspetos político e religioso que interessavam ao poeta arlantino. Ao mesmo tempo, a luta pela independência relativamente a Leão e as relações com Navarra, que são, na sua origem, umbilicais⁷⁴⁴, também são aspetos muito importantes, porque ajudam a cimentar a ideia

⁷³⁹ Cf. *Idem*, pp. 26-29.

⁷⁴⁰ Cf. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, 1899, pp. 429-507; Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, pp. 204-208; e *CGE1344*, pp. xxxiii-xxxiv e lxxxii-lxxxv

⁷⁴¹ Obra editada por Alan DEYERMOND, 1969, e Juan VICTORIO, 1982 e, mais recentemente, Leonardo FUNES, 2004a. Sobre este texto, seu modo de composição e interpretação ver os estudos que lhe dedicam Leonardo FUNES, 1987 e 2004b e Diego CATALÁN, 2000a e Georges MARTIN, 1992. Ver, também, as considerações que toma José Carlos MIRANDA, 2010b, parágrafo 27.

⁷⁴² Cf. Diego CATALÁN, 1995, nota 9 e *Idem*, 2000b.

⁷⁴³ A propósito, ver o interessante estudo de Luis FERNÁNDEZ GALLARDO, 2009.

⁷⁴⁴ Para uma contextualização histórica da elevação de Castela de condado a reino, ver Gonzalo MARTÍNEZ DÍEZ, 2005.

de excelência de Castela, *Castilla la Vieja*⁷⁴⁵, em relação ao resto do território da Espanha. Desenvolvendo esta ideia, Pablo Enrique Saracino defende mesmo que

los hechos de Fernán González implican un acionar militar y de gobierno abiertamente hostil hacia la autoridad leonesa, mientras que ya con Fernando I se termina de definir la autonomía de Castilla como reino.

acrescentando,

Fernán González (...) asume elementos a través de los cuales él mismo prefigura a su vez a Fernando I⁷⁴⁶.

Na opinião de Keller⁷⁴⁷, o poema encontra-se dividido numa estrutura ternária: as lutas contra Almanzor, contra Navarra e contra Leão. As primeiras 160 estrofes resumem a história de Espanha desde a aparição do cristianismo até à queda dos visigodos; o herói surge na estrofe 174, herdando o condado de Castela, após a morte dos seus irmãos, combatendo victoriosamente o rei Almanzor por duas ocasiões, conforme o monge Pelayo, e também San Millán, haviam profetizado; mata Sancho de Navarra, após a sua invasão de Castela; a partir da estrofe 570 até ao final, seguem-se os confrontos com o rei de Leão, Sancho Ordóñez, que levam à libertação do condado castelhano, e que introduzem os episódios amorosos do herói com D. Sancha. O primeiro destes é-nos transmitido pelo *Poema*, entre as estrofes 606-683. O segundo, que estaria na parte truncada do manuscrito, tem continuação na prosificação inserida na *Primera Cronica General*, entre os capítulos 717-720. São, pois, estes episódios que nos interessam no âmbito da presente abordagem.

⁷⁴⁵ Sobre a política castelhanista, ver Josué VILLA PRIETO, 2012 e Isabel URÍA MAQUA, 2007.

⁷⁴⁶ Cf. Pablo ENRIQUE SARACINO, 2013, p. 1 e p. 3.

⁷⁴⁷ Cf. Jean Paul KELLER, 1957.

2. Os episódios da prisão e libertação do conde no *Poema de Fernán González*

Conta o *Poema* que, depois de o conde vencer pela segunda vez o rei Almanzor, o rei de Leão, Sancho Ordóñez, convoca cortes, às quais o herói, enquanto vassalo, tem de comparecer. Nessas cortes, dá-se o famoso episódio da venda do cavalo e do açor ao rei leonês. Depois disso, a rainha D. Teresa, não tendo intenção de cumprir a sua promessa, oferece ao conde a mão da sua sobrinha D. Sancha de Navarra, como forma de restaurar a paz entre os reinos vizinhos, e pede-lhe que se dirija a Cirueña, escoltado por apenas cinco cavaleiros, para estabelecer as condições do enlace.

Nesse encontro, o herói é surpreendido pela presença do rei de Navarra que, depois de ser avisado pela sua tia, por missiva, do embuste, acorre a ele com um grande número de cavaleiros, prendendo-o. Ao saber da sua prisão, um conde lombardo que seguia em peregrinação a Santiago de Compostela, decide visitá-lo. Tendo conhecimento das circunstâncias que levaram ao seu encarceramento, o mesmo conde intercede junto de Sancha para que esta cumpra a promessa de sua tia, casando-se com Fernán González. A infanta, que se enamora por ouvir falar no conde, decide libertá-lo com a ajuda de uma criada, e fugir com ele.

Durante a fuga, e levando o conde às costas, deparam-se com um Arcipreste que tenta violar D. Sancha, mas esta acaba por matá-lo de forma engenhosa. Recebidos pelos castelhanos em grande festa, celebram o casamento em Burgos. Sete anos depois, Fernán González recebe uma carta do rei de Leão que o convoca para novas cortes, nas quais, não cedendo o rei à exigência do conde, que reclama o pagamento do cavalo e do açor que lhe havia comprado, volta a prendê-lo. Sancha, sabendo da nova prisão do seu marido, decide pôr-se a caminho com quinhentos cavaleiros.

Dirigindo-se sozinha ao rei Sancho Ordóñez, sob o pretexto de ir em romaria a Santiago, pede-lhe que a deixe ver o seu marido, solicitando-lhe ainda que o liberte dos ferros porque “el cauallo trauado nuqua bien podie fazer fijos”⁷⁴⁸. O rei permite-o e, depois de passarem a noite juntos, D. Sancha troca de roupa e de lugar com o seu marido, libertando-o do cárcere.

Uma vez descoberto o estrategema, Sancho Ordóñez manda soltar Sancha de Navarra e, vendo-se impossibilitado de pagar a dívida, que havia tomado grandes proporções, concede a independência a Castela.

⁷⁴⁸ Cf. *PCG*, p. 421.

Ora, interessa-nos analisar estes dois últimos episódios tendo em conta a perspetiva trovadoresca que nos parece repercutir-se na linguagem que neles é utilizada. Mas, antes, teremos que ver como é que o mesmo episódio surge nos testemunhos anteriores, nomeadamente na *Crónica Najerense*, na *Chronicon Mundi*, de Lucas de Tuy e na *Historia de rebus Hispaniae* do arcebispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada.

2.1. O Poema de Fernán González, a *Chronica Naiarenses*, a *Chronicon Mundi* e a *Historia de rebus Hispaniae*

A *Chronica Naiarenses* é um texto do último quartel do século XII, que foi escrito no mosteiro de Santa Maria la Real de Nájera, em latim. Trata-se de uma história universal, desde o Génesis até aos reinos de Castela e Leão contemporâneos à sua confecção⁷⁴⁹. A passagem do texto em que se fala da relação entre Fernán González e Sancha de Navarra é curta e sintética:

Huius Ordonii regis anno regni quinto era DCCCCXCVIII^a, predictus comes Fredenandus Gonzaluet fuit captus et filii eius in Cironia, in ecclesia Sanctii Andree apostoli a predicto rege Pampilonensium Garsea Sanctii, et transmissus Pampiloniam inde Clauillum inde Tubiam, unde cum Sanctia eiusdem regis Garsee sorore, que prius Ordonii regis Legionensis, postea comitis Albari Harrameliz de Alaua extiterat uxor, habens nesciente frate colloquium liberatus est dato prius eidem sacramento quod, si cum inde educeret, eam duceret in uxorem. Quod et fecit⁷⁵⁰.

Segundo observa Menéndez Pidal, esta é uma versão riojiana da lenda, na qual o conde teria estado preso em Clavillo⁷⁵¹. São nela referidos os casamentos prévios de

⁷⁴⁹ A edição de referência é de Juan A. ESTÉVEZ SOLA, 1995. Para um estado da questão sobre este texto, ver os artigos publicados no volume que a ele foi dedicado na revista *e-Spania*: Georges MARTIN, 2009.

⁷⁵⁰ *CHRONICA NAIERENSIS*, Liber II, 31, p. 135. Tradução para espanhol de Estévez Sola: “En el quinto año de reinado de este Ordoño el mencionado conde Fernán González y sus hijos fueron capturados en Cirueña en la iglesia de san Andrés apóstol por el mencionado rey de los pamploneses García Sánchez, y enviado de allí a Pamplona, de allí a Clavijo y de allí a Tobía, de donde con Sancha, la hermana del propio rey García, que primero había sido esposa del rey Ordoño de León y luego del conde de Álava, Álvaro Harramelliz, teniendo sin saberlo su hermano una conversación con ella, fue liberado no sin antes jurarle que si lo sacaba de allí la convertiría en su esposa. Cosa que hizo.” Cf. Juan A. ESTÉVEZ SÓLA, 2003, Livro II, 31, p. 143.

⁷⁵¹ Cf. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, 1961, p.XL.

Sancha, que no *Poema* é mencionada como *infanta*, e não consta nem o episódio do conde da Lombardia nem o do arcepreste, que o autor considera terem sido acrescentados tardiamente. Note-se que, no *Poema*, o segundo encarceramento dá-se em Leão, tendo o conde sido libertado, mais uma vez, por Sancha, agora sua esposa. Historicamente, Fernán González foi casado duas vezes: a primeira com Sancha, referida na *Crónica Najerense*, filha de Sancho Garcês I de Navarra, e a segunda com Urraca, filha de Garcia Sanchez I de Navarra, e portanto sobrinha de sua primeira mulher⁷⁵². A verdade é que o *Arlantino*, para além de fundir as duas cônjuges do conde numa só personagem, também inverte a ordem dos episódios relativos à sua prisão, bem como o contexto da sua libertação⁷⁵³: historicamente, foi preso, em primeiro lugar, em Leão, em 944, por Ramiro II de Leão, e libertado pelo mesmo rei após ter-lhe jurado fidelidade; e voltou a estar encarcerado em 957, depois de ter entrado em conflito com Sancho Garcês I, sendo mantido em Navarra, e, depois de reconhecer a soberania deste, sela um compromisso matrimonial com a filha do agora rei de Navarra, Garcia Sanchez.

Por sua vez, a *Chonicon Mundi*, do leonês Lucas de Tuy⁷⁵⁴, escrita no final dos anos 30 do século XIII⁷⁵⁵, abarca o período compreendido entre a antiguidade e a conquista de Córdoba, em 1236. Este texto transmite uma visão pouco abonatória da figura do conde, o que se compreende tendo em conta a política pró-leonesa que estaria na base desta obra. É dito sobre ele:

Tunc temporis populauit Rodericus comes Amayam. Didacus etiam comes populauit Burgis per iussionem regis. Populauit etiam comes Munio Muniz Raudam et Gundissaluus Tellit Oxomam et Gundissaluus Fernadi Axeam, cluniam et sanctum Stephanum. Populauit Fernadus Gundissaluit Septempublicam. Hiis autem omnibus feliciter succedentibus omnes predicti barones se contra regem Ranimirum erexerunt. Rex autem studuit eos sapinter ad concordiam reuocare, ne tantorum uirorum discordia Gotorum genti destructio eueniret⁷⁵⁶.

⁷⁵² Para uma biografia do conde, ver M. MÁRQUEZ-STERLING, 1980 e René COTRAIT, 1977.

⁷⁵³ Sobre esta questão, ver Jean Paul KELLER, 1954.

⁷⁵⁴ A edição de referência é de Emma FALQUE, 2003.

⁷⁵⁵ Georges MARTIN, 1992, p. 231 propõe o momento que antecede o casamento de Fernando III e Jeanne de Ponthieu, realizado em novembro de 1217. Enrique JEREZ CABRERO, 2006, pp. 351-354, aponta a versão definitiva para c. 1238.

⁷⁵⁶ Cf. Emma Falque, 2003, p. 260. Tradução para castelhano Julio PUYOL, 1926, p. 317: “En este tiempo poble el conde Rodrigo a Amaia, y el conde Diego poble a Burgos por mandado del rey, y poble el conde Nuño Nuñes a Roda, y Gonçalo Tellez a Oxona, y Gonçalo Fernandez a Axea, Cruña y a Santisteuan, y poble Fernan Gonçalez a Sepulveda. Y todas estas cosas passando bien-aventuradamente,

As versões da lenda testemunhadas por textos posteriores afastam-se da *Naiarenses* e também da *Chronicon Mundi*, reformulando aspetos da vida do conde que estariam mais conformes à imagem que se pretendia passar dele.

Na *Historia de Rebvs hispaniae*⁷⁵⁷, obra escrita em latim na primeira metade do século XIII pelo arcebispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada, homem que desenvolveu a sua atividade nas cortes de Afonso VIII, Enrique I e Fernando III (neste caso, chega a ser chanceler-mor do reino)⁷⁵⁸, que relata a história da Península Ibérica desde os primeiros povos até cerca de 1243, é dito sobre o conde:

Hic habuit filium qui dictus est Fredinandus Gunsalui. Hunc Deus supra patrem et auum tot graciis exaltuit, ut ipso non atendente tam a magnatibus quam militibus quam uniuersis populis Castellanis in comitem crearetur et omnes se sue subicerent dicioni. Qui factus comes totam Castellam sic pacifico dominio confouebat, ut omnes Deo gracias agerent, qui per talem comitem a populo suo releuauerat sarcinam seruitutis. Hic contra Arabes plurima bella gressit; Oxomam et Sanctum Stephanum et alia plurima loca christiane restituit dicione. Ex quo iste suscepit sue patrie comitatum, cessauerunt reges Asturiarum inolescere in Castellam et a flumine Pisorica nichil amplius uendicarunt; strenuitate enim sua eorum insultibus resistebat, nec propter eos a bellis Arabum desistebat. Monasterium sancti Petri in ripa Aslancie fluminis hedificauit et multis possessionibus illud dotauit; et morte propria defunctus in eodem monasterio est sepultus⁷⁵⁹.

todos los sobredichos varones se levantaron contra el rey Ramiro; mas el rey estudió sabiamente traerlos a concordia, por que la discordia de tan grandes varones no veniesse destruyçion a la gente de los godos”.

⁷⁵⁷ A edição de referência é de Juan FERNÁNDEZ VALVERDE, 1987.

⁷⁵⁸ Cf. *Idem*, p. ix.

⁷⁵⁹ Cf. *Idem*, Liber V, Cap. II, p. 150. Tradução para castelhano de Fernández Valverde: “Tuvo un hijo que se llamó Fernán González. A éste lo distinguió Dios, por encima de su padre y de su abuelo, con tantas virtudes que, sin que él lo pretendiese, fue elegido conde no sólo por los poderosos sino también por los caballeros y el pueblo de Castilla en general, y todos se sometieron a su poder. Y tras ser elegido conde, velaba por toda Castilla con un gobierno tan lleno de paz que todos daban gracias a Dios porque mediante tal conde había liberado a su pueblo del peso de la esclavitud. Este libró muchas batallas contra los árabes; devolvió al poder cristiano Osma, San Esteban y otros muchos lugares. Desde que éste assumió el condado de su pátria, los reyes de Asturias dejaron de agraviar a Castilla y no consideraron como suya ninguna tierra más allá del río Pisuerga; pues hacía frente a los ataques de éstos con su valentia y no por ella dejaba de luchar con los árabes. Construyó el monasterio de San Pedro a orillas del río Arlanza y lo dotó con numerosas posesiones; y al falecer de muerte natural fue enterrado en esse mismo monasterio”. Cf. Juan FERNÁNDEZ VALVERDE, 1989, Libro V, Cap. II, p. 193.

O tom com que o herói é mencionado é laudatório. Contudo, não há qualquer alusão a nenhum dos episódios da sua prisão, muito embora a *Chronica naiarensis* seja uma das fontes que o editor da obra aponta para o texto do Toledano⁷⁶⁰.

A *Crónica Geral de Espanha de 1344*⁷⁶¹, obra compilada por D. Pedro, conde de Barcelos, recorrendo a fontes de variadas procedências⁷⁶², relata eventos desde a criação do mundo até à Batalha do Salado, em 1340. Os episódios da libertação de Fernán González encontram-se relatados de forma muito semelhante à prosificação existente na *Estoria de España*, sendo, contudo, menos expansivos.

2.2.O Poema de Fernán González e a Razón de Amor

Escrita em meados do século XIII, a *Razón de Amor*⁷⁶³ é um poema castelhano que se afirma enquanto receptáculo de várias tradições literárias, entre as quais a da poesia trovadoresca galego-portuguesa, como já pusemos em evidência⁷⁶⁴, mas que também parece ter tido uma importância considerável nos meios por onde terá circulado, deixando as suas marcas em alguns textos, como também já demonstrámos noutra lugar⁷⁶⁵ e também ao longo desta dissertação⁷⁶⁶.

O texto expõe um escolar-poeta que se dirige ao auditório, apresentando-se enquanto homem letrado e versado em cortesia. Faz a descrição do ambiente que o rodeia, um *locus amoenus* primaveril que o leva a querer cantar de *fin'amor*, desejo que se dissipa quando avista uma donzela que, colhendo flores, entoava cantos pelo seu

⁷⁶⁰ Para Fernández Valverde, ao contrário do que tem sido assumido pela crítica, o Toledano conhecia a Naiarenses, visto que o seu texto contém episódios que só esta última transmite. Cf. Juan FERNÁNDEZ VALVERDE, 1987, p. ix.

⁷⁶¹ Luís Filipe Lindley CINTRA, *CGE1344*, 1992.

⁷⁶² Sobre as fontes da *CGE1344*, destacamos Diego CATALÁN, 1962, pp. 207 e sgs.; *Idem* e María SOLEDAD ANDRÉS, 1970, pp. xxxiii e sgs.; José MATTOSO, 2009, pp. 259-263; António FOURNIER, 1995; Elisa Nunes ESTEVES, 2000, pp. 605-611; Maria do Rosário FERREIRA, 2005.

⁷⁶³ Seguimos a edição de Mario BARRA JOVER, 1989. Citaremos o texto pelo número dos versos.

⁷⁶⁴ Cf. Carla Sofia dos Santos CORREIA, 2011.

⁷⁶⁵ Cf. Carla Sofia dos Santos CORREIA, 2016.

⁷⁶⁶ Ver, por exemplo, nota 414.

amigo. Portanto, o canto cortês do sujeito poético dá lugar ao cantar de amigo da figura feminina. O encontro entre ambos ocorre, assim como o reconhecimento dos amantes através das doas que haviam enviado um ao outro. O idílio termina com a chegada da alba e a partida brusca da donzela.

No exórdio, o escolar justifica o seu comportamento cortês com o facto de ter morado na Lombardia: “moro mucho en lombardia/ por aprender cortesia”⁷⁶⁷. Ora, no *Poema*, no episódio da primeira prisão do herói, o conde que o visita também é procedente da Lombardia: “Un conde muy onrado que era de Lonbardia”⁷⁶⁸.

Uma pesquisa no Corpus Diacrónico do Espanhol (de ora em diante CORDE) para textos datados entre 1200 e 1300 revela-nos que há 24 ocorrências do termo “Lombardia” em 6 documentos, na sua maioria posteriores ao *Poema de Fernán González*⁷⁶⁹, mas nenhuma delas em contexto amoroso. Chegamos a conclusões semelhantes se pesquisarmos por “Lonbardia”: 9 casos em 6 documentos, na maioria posteriores ao *Poema*, e nenhum deles em contexto amoroso⁷⁷⁰. Por sua vez, o Tesouro Medieval Informatizado da Língua Galega (TMILG), regista apenas 4 ocorrências (2 de “Lombardia” e 2 de “Lonbardia”), todas elas em contexto trovadoresco⁷⁷¹. Se, na *Razón*, o protagonista da relação amorosa esteve na Lombardia, no *Poema*, o conde lombardo assume a função de mediador entre os amantes.

Ora, é do conhecimento geral que a Lombardia, região situada no norte de Itália, é um local onde abundaram trovadores que compunham em occitânico e onde se copiaram muitos cancioneros. É claramente com este sentido que o *escolar* da *Razón* a ela se refere. Quanto ao surgimento de um conde da Lombardia na obra do autor arlantino, o facto de acontecer em contexto amoroso e as escassas ocorrências do termo “Lombardia” em outros textos e documentos da época tornam provável que a proveniência desta personagem sirva para demarcar este episódio relativamente aos anteriores, bem como a introdução de uma linguagem diferenciada como é a linguagem

⁷⁶⁷ Vv. 9-10.

⁷⁶⁸ Estrofe 613.

⁷⁶⁹ Segundo o CORDE, à exceção do “Repartimiento de Murcia” (c. 1257-1271), todos os textos em que ocorre o termo “Lombardia” são situados entre 1260-1293.

⁷⁷⁰ À exceção do *Fuero General de Navarra [Versión A]*. BNM Ms. 17653 (c. 1250-1300) e da *Semejanza del mundo*. BNM ms. 3369 (c. 1123), todos os textos podem ser datados entre 1270 e 1293, de acordo com a nossa pesquisa no CORDE.

⁷⁷¹ De acordo com o TMILG, duas em textos profanos satíricos, e outras duas em textos marianos.

amorosa. E se, à partida, esta referência aproxima os autores destes textos da poesia trovadoresca em occitânico e não em galego-português, não nos podemos esquecer da hipótese avançada por José Carlos Miranda, que atrás expusemos⁷⁷², que de os primeiros contactos entre occitânicos e galego-portugueses se terão dado no marquesado de Monferrato, território que conflui com o sul da Lombardia. Seja como for, a alusão a esta região de Itália coloca os dois textos, *Razón de Amor* e *Poema de Fernán González*, sob uma possível influência trovadoresca.

Dirijamos, agora, a nossa atenção para o *Poema*, mais especificamente para o discurso que o conde lombardo dirige à infanta Sancha. Quando aquele a procura para lhe falar do estado de Fernán González, refere-lhe que “mas debes amar este que non enperador.”⁷⁷³. Uma ideia semelhante é expressa pela figura feminina da *Razón*, que afirma “no vos camiaría por un emperad[or]”⁷⁷⁴. Note-se que esta ideia é também expressa, exatamente com o mesmo sentido, em dois *cantares d'amor* galego-portugueses. Pai Soares de Taveirós refere que trocaria uma hipotética posição de rei ou imperador pelo *fazer ben* da sua amada – “se m' este ben quisesse dar,/ non me cuidaria cambiar / por rei nen por emperador”⁷⁷⁵; e João Soares Coelho expressa a mesma ideia relativamente à sua *ama* – “e se m' ela fazer/ quisesse ben, non querría seer/ rey, nen seu filho, nen emperador”⁷⁷⁶.

Por fim, no diálogo estabelecido entre os heróis, Sancha determina os termos da relação, referindo que “que por dueña en mundo a mí non dexaredes”⁷⁷⁷. Esta ideia é muito semelhante àquela que encontramos no discurso da donzela da *Razón*, mas em sentido contrário: se Sancha parece convencida de que não irá ser trocada por outra *dueña*, a figura feminina da *Razón* mostra-se insegura em relação a isso:

mas d'una cosa so cujtada
e miedo de seder enganada
Que dizen que otra dueña
cortesa e bela e bona

⁷⁷² Cf. página *falta*.....

⁷⁷³ Estrofe 627.

⁷⁷⁴ Cf. *Razón de amor*, v. 139.

⁷⁷⁵ A33/ B148.

⁷⁷⁶ A171/ B322.

⁷⁷⁷ Estrofe 626.

te quiere tan gran ben⁷⁷⁸.

Estas pequenas coincidências que até agora elencámos podem não ser suficientes para postular um contato entre o autor arlantino e o texto da *Razón de amor*. Ainda assim, o facto de elas ocorrerem num episódio de teor claramente amoroso é significativo, pelo que é uma hipótese que não se deve descartar.

Além disso, repare-se que a função que o romeiro assume no *Poema* é a de intermediário da relação amorosa. E é, na verdade, a única função que ocupa no texto, intercedendo entre o herói e a infanta, dando a esta a hipótese de o salvar da prisão. Depois de o conde lombardo falar com Sancha, esta, em confidências com a sua criada, refere que deseja “al su fuerte amor dexarme yo vencer”⁷⁷⁹. Ou seja, visto que ela ainda não tinha conhecido Fernán González, ter-se-á enamorado dele por ouvir falar nele, retomando aqui o famoso tópico do *amor de oídas*, ou *amor de lonh* entre os provençais⁷⁸⁰. É exatamente isso que acontece na *Razón de amor*. A donzela recebe um *mensaiero*, que lhe fala do *escolar* e lhe entrega umas *donas* que ele lhe havia enviado, o que a leva a enamorar-se dele, mesmo não o conhecendo: “a plan con grant amor ando/ mas non connozco mi amado.”⁷⁸¹. A única diferença assinalável diz respeito ao facto de, no *Poema*, o conde lombardo ser o mensageiro, enquanto na *Razón* o *escolar* é, ele mesmo, o amante. Os dois textos parecem, pois, retomar um motivo muito disseminado na literatura medieval, mas que, curiosamente, não parece ter tido grande reflexo na poesia dos trovadores galego-portugueses⁷⁸².

Dadas estas afinidades temáticas e discursivas, é possível, pois, que o autor do *Poema de Fernán González* conhecesse a *Razón de Amor*, texto que, como vimos pela referência que a ele temos feito ao longo desta tese, parece ter desempenhado um papel

⁷⁷⁸ Cf. *Idem*, vv. 88-92.

⁷⁷⁹ Estrofe 622.

⁷⁸⁰ Para uma contextualização do motivo, ver Leo SPITZER, 1944 e Victoria CIRLOT, 1990. Para a sua receção na literatura ibérica, ver Domingo YNDURÁIN, 1983.

⁷⁸¹ Mario BARRA JOVER, “*Razón de amor...*”, v. 108.

⁷⁸² Tem opinião contrária Elvira Fidalgo, que considera que os textos em que o tema da partida ou da separação dos namorados estão presentes podem enquadrar-se dentro deste motivo: “surge un importante número de composiciones que con justicia podríamos classificar en la categoría de “amor de lonh” (...), en el que la imposibilidad de percepción visual (...) se presenta como pretexto para el análisis introspectivo de sentimiento amoroso”. Cf. Elvira FIDALGO FRANCISCO, 1995.

muito mais significativo na literatura da época do que aquele que se tem considerado. Num texto que reformula matéria prévia, pensar numa influência de modelos amorosos que estariam espacial e temporalmente próximos do autor não parece incoerente. E a proximidade que já evidenciámos noutro lugar⁷⁸³ entre a *Razón de Amor* e a poesia galego-portuguesa autoriza-nos a dar o passo seguinte: o de tentar averiguar se também este fenómeno poético-musical terá tido influência na construção da linguagem amorosa do *Poema*.

2.3. A função da romaria no *Poema de Fernán González*

Como vimos atrás, a parte final do *Poema de Fernán González* contemplaria os dois episódios amorosos que envolvem o conde e Sancha de Navarra: um deles foi transmitido pelo texto do arlantino, o outro pela prosificação existente na *Estoria de España*. Tendo em conta a falta de fiabilidade das versões prosificadas para a averiguação daquilo que seria o texto em verso⁷⁸⁴, verificamos que os dois episódios que resultam na prisão do conde Fernán González parecem corresponder a um mesmo modelo. Ambos começam com uma convocatória de cortes da parte do rei de Leão, Sancho Ordoñez, e, nos dois casos, o conde é traído e feito prisioneiro, sendo depois libertado por Sancha de Navarra. Trata-se, pois, de episódios que possuem uma estrutura repetitiva, abrindo e fechando com as lutas contra Navarra, constituindo um ciclo⁷⁸⁵. Mas analisemo-los mais detalhadamente.

Como vimos atrás, depois de ser apanhado na armadilha que D. Teresa e o rei Garcia de Navarra haviam preparado e de ser aprisionado, Fernán González recebe a visita de um conde que vinha da Lombardia em romaria pelo caminho francês a Santiago de Compostela. O conde vai depois desempenhar a função de intermediário da

⁷⁸³ Cf. Carla Sofia dos Santos CORREIA, 2011.

⁷⁸⁴ Alberto Montaner, reconstituindo em verso o capítulo XCIII da *Crónica Particular del Cid*, que prosifica o *Cantar del Cid*, chega à conclusão que “los presuntos vestigios poéticos se revelan como el producto de una serie de coincidencias: errores de transmisión que sugieren un asonante, abreviación del relato (lo que aleja el texto de su fuente) y de algunas frases (lo que favorece su asimilación a versos) y, quizá, cierta tendencia a la similitud (…). El pasaje, como sabemos, procede realmente de un texto épico, pero volver del revés ese proceso resulta, según se aprecia, muy arriesgado, y mucho más deducir de ahí la existencia de una versión perdida”. Cf. Alberto MONTANER FRUTOS, 1993, p. 70.

⁷⁸⁵ Cf. Itz'ar LÓPEZ GUIL, 2000.

relação amorosa, ao interceder junto de Sancha para que esta acuda ao herói, o retire da prisão e se case com ele. No discurso que lhe dirige, acentua o facto de esta ter nas suas mãos o poder de decidir o futuro de Castela, atribuindo-lhe a responsabilidade pela hipotética perdição do povo castelhano:

de fazer byen o mal tú tienes el poder
(...)
avers ha por tu culpa Castyella a perder⁷⁸⁶

Sancha vai, então, em socorro de Fernán González, de quem se havia enamorado *de oídas*, procurando libertá-lo da sua prisão. Se, por um lado, o que conhecemos da biografia do conde nos permite fazer uma leitura literal deste episódio, visto que o herói esteve, de facto, encarcerado; por outro, o seu enquadramento num contexto amoroso autoriza-nos a fazer uma interpretação muito próxima da alegorização. Em primeiro lugar, Fernán González é atraído para uma armadilha, pensando que iria tratar do seu casamento com a infanta Sancha, o que resulta na sua prisão. As palavras que o conde lombardo dirige à heroína responsabilizam-na por este encarceramento:

Dueña – dixo el conde – eres muy syn ventura,
non á de más malfado en toda tu natura
de ty han castellanos todos fuerte rencura,
que les vyno por ty este mal syn mesura.

Dueña syn pyedat e syn buen conosçer,
de fazer byen o mal tú tyenes el poder:
si al conde no quires de muerte estorçer,
avers'ha por tu culpa Castyella a perder⁷⁸⁷.

Neste momento, o *poder* é colocado do lado da figura feminina. A sua caracterização é negativa: “syn ventura”, “syn piedat e syn buen conosçer”. Dela depende não só o destino do herói, como o do povo castelhano: só ela poderá evitar a morte do conde e a perdição dos castelhanos. Assim, apenas dois destinos se apresentam para Fernán González: ou a morte ou a libertação, cabendo à figura feminina a função de libertadora. A este propósito, recordemos uma composição de Fernão Rodrigues de Calheiros:

⁷⁸⁶ Estrofe 612.

⁷⁸⁷ Estrofes 611 e 612.

Ora faz a min mia senhor,
como senhor pode fazer
a vassalo, que defender
non se pode, nen á u lh' ir.
E faz mi-a mercee vïir
d' Amor, com' ome preso ven.
Nostro Senhor mi-o sabe ben!

Muit' en estar a gran pavor
ei dereit' e en me temer
d' Amor, onde cuid' a dizer
mal, e onde quero partir,
e averei coit' a sentir;
e non concerto nulha ren,
ca eu mi-o mereci mui ben.

Se me mal ou coita vëer,
con guisado eu mi-o busquei
muit' ende e mi-o lazerarei.
Mais mia senhor faz seu prazer
(pois que me ten en seu poder),
que me faz entrar en prison,
u me non jaz se morte non.

Tod' eu farei, quanto quiser
mia senhor, que de fazê'-l'-ei.
Pero con que olhos irei
ant' Amor, e a seu poder?
Tan grave m' é de cometer
que mi-o non sab' o coraçom,
nen mi-o sab' outren, se Deus non!⁷⁸⁸

No geral, as semelhanças são evidentes: o sujeito masculino encontra-se em poder da *senhor*, numa *prison* que é amorosa, e o único destino que se afigura como possível é a morte.

Voltaremos a este texto mais à frente. Vejamos agora o discurso de Sancha, que apresenta um tom marcadamente erótico. A infanta toma a resolução de salvar o conde, expressando-a da seguinte maneira:

Quiero contra el conde una cosa fazer:
al su fuerte amor dexarme yo vencer;
quiero m'aventurar e ýrmelo a ver,
todo mi corazón fazerle entender⁷⁸⁹.

⁷⁸⁸ B58.

⁷⁸⁹ Estrofe 622.

Note-se, antes de mais, que é colocada no discurso feminino uma verdadeira declaração de submissão perante o poder masculino – “dexar me yo vencer” – que contraria e inverte a situação apresentada pelo conde lombardo, que atribui à heroína o poder de decidir o destino do herói. Se interpretarmos esta inversão à luz da arquitetura interna da poesia trovadoresca galego-portuguesa, poderíamos ver nela uma representação da passagem do *cantar d’amor* ao *cantar d’amigo*, com a típica inversão dos papéis masculino e feminino. A isto soma-se o duplo sentido que “entender” pode assumir no texto, estando em clara conexão com aquele que é o terceiro grau do enamorado relativamente à dama na poesia occitânica. Lembremo-nos, a este propósito, que tanto a questão do domínio do feminino, como a utilização equívoca de vocábulos como “entender” ou “entendedor” fazem parte da estratégia discursiva utilizada pelos trovadores galego-portugueses na erotização da linguagem⁷⁹⁰. No que diz respeito à segunda, essa utilização confirma-se, logo em seguida, no discurso de Sancha, que atribui ao herói a categoria de entendedor:

Buen conde -dixo ella- esto faz’ buen amor,
que tuelle a las dueñas vergüença e pavor,
olvidan los parientes por el entendedor:
de lo que *él* se paga, tiýnenlo por mejor.⁷⁹¹

Esta estratégia é exatamente a mesma que Rui Pais de Ribela utiliza, quando refere

Poys todo ben entendedes, senhor,
entended' or' en qual coyta me ten
*o voss' amor porque vus quero ben*⁷⁹².

Assim, se a primeira leitura da forma verbal “entendedes” pode mostrar-se ambígua, a segunda vem confirmar a possibilidade do equívoco, tal como no texto do autor arlantino. Esta hipótese ganha força com a averiguação da ocorrência do vocábulo “entendedor” no TMILG e no CORDE, entre os anos 1200-1300. O primeiro regista 22 casos, todos na poesia trovadoresca; já o segundo dá conta de 19 ocorrências em 10

⁷⁹⁰ Ver 1.4.2, Capítulo III.

⁷⁹¹ Estrofe 624.

⁷⁹² A186/ B337.

documentos, 14 das quais em contexto amoroso. Dessas 14, 9 estão na *General Estoria* de Afonso X, sendo, portanto, posterior ao *Poema*; outras 4 na *Historia Troyana Polimétrica*, que, como veremos a seguir, também apresenta afinidades com a poesia trovadoresca galego-portuguesa; e uma última surge nos *Loores de Nostra Señora*, de Gonzalo de Berceo, mas num contexto também ele claramente trovadoresco⁷⁹³. Ou seja, são ocorrências que se encontram muito próximas da linguagem trovadoresca, pelo que as afinidades demonstradas com a poesia galego-portuguesa se assumem como prováveis.

A leitura metafórica do episódio continua na estrofe seguinte, com a responsabilização do amor pelo estado débil do conde. O episódio parece transportar o poema para outro nível, que ainda não tinha ocorrido em momento algum: o do universo da linguagem amorosa. Assim, por momentos, não são Teresa e Garcia de Navarra os responsáveis pela situação do conde, mas o amor que este sente por Sancha:

Sodes por mi amor, conde, mucho lazado,
ond' nunca byen ovestes sodes en grand cuidado;
conde, non vos quexedes, e sed byen segurado,
sacarvos he d'aquí alegre e pagado⁷⁹⁴.

Atentemos um momento a estes versos. Mencionámos atrás um estudo de Miranda⁷⁹⁵ que aproxima a rubrica explicativa da única composição de Garcia Mendes d'Eixo da cōbla escrita em galego-português por Raimbaut de Vaqueiras no seu discordo plurilingue, sugerindo que teriam feito uso de versos de uma composição de Rui Diaz de los Cameros. Recuperemos essa estrofe e essa rubrica, seguindo a leitura proposta por Miranda:

Ca tan tem'o vosso preito, tod'eu son escarmentado; por vos ei pen'e maltreito é meu corpo lazerado. De noit'eu jaç'en meu leito, son muitas vezes penado,	Esta cantiga foi feita a Roi de Spanha a mim fallio con <i>cuidado</i> .
---	---

⁷⁹³ “Aún merced te pido: por el tu trobador/ qui est' romance fizo, fue tu entendedor/ seas contra tu fijo por elli rogador/ recábdali limosna en casa del Criador”. Cf. Nicasio SALVADOR MIGUEL, 1992, p. 931.

⁷⁹⁴ Estrofe 625.

⁷⁹⁵ José Carlos MIRANDA, 2016.

e ca nunca mi á proveito falid'son en meu cuidado.	
---	--

Segundo o autor portuense, embora recuperando o mesmo último verso, o sentido que lhe é dado é oposto nos dois textos colocados à consideração: no do trovador occitânico, o sentido de *falir* é claramente negativo, significando a “falência do amor”; já no do autor português, esse mesmo verbo adquire uma aceção positiva, exprimindo o fim do exílio de que o cantar dá conta.

Notemos, então, as semelhanças vocabulares que podemos encontrar entre o *Poema* e o primeiro texto. Fernán González também se encontra, tal como o sujeito poético de Vaqueiras, “mucho lazado” e “en grand cuidado”, porque nunca obteve o *bien*. Relembramos que a solicitação do *ben*, isto é, da recompensa amorosa, é um tópico central na poesia galego-portuguesa. E o facto de não conseguir obtê-lo a causa da *coita* do sujeito poético. Contudo, tal como no texto do trovador português, a menção ao *cuidado* significa o fim deste. O *cuidado* do herói terminará porque a mulher corresponde ao seu amor e salvá-lo-á da prisão (amorosa) em que se encontra. O casal foge, então, abandonando o caminho francês.

Ora, o TMILG não assinala nenhuma ocorrência do termo “lazedo”, ao contrário do CORDE, que regista 137 casos em 26 documentos⁷⁹⁶. Desses 137 casos, apenas 8 nos parecem relevantes. Os dois primeiros dizem respeito à ocorrência simultânea de “lazedo” e “cuidado”, primeiro na *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Gonzalo de Berceo, não se encontrando, contudo, em contexto amoroso; e, depois, na *Gran Conquista de Ultramar*, não estando também em contexto amoroso, para além de este ser um texto posterior ao *Poema*. Os três seguintes dizem respeito à prosificação do *Poema de Fernán González* na *Estoria de España*. No *Libro de Alexandre*, há uma ocorrência relevante do termo, passível de interpretação em contexto amoroso⁷⁹⁷. Mas aquelas cuja leitura é mais evidente surgem em dois textos de Gonzalo de Berceo: a primeira no *Poema de Santa Oria*, num contexto aparentemente não amoroso, mas utilizando uma linguagem que se pode tornar ambígua⁷⁹⁸; e a segunda em *Los Milagros*

⁷⁹⁶ Registamos, ainda, 3 ocorrências de “lazedo” no mesmo intervalo temporal no TMILG, todas em textos trovadorescos, e outras 3 no CORDE, todas irrelevantes.

⁷⁹⁷ “Oviera Menalao buen derecho tomado,/ que lo oviera muerto o l'oviera llevado;/ mas acorrióle otro, sacógelo de mano,/ tornáronlo a Troya maltrecho e lazado.” Cf. Jesús CAÑAS, 1988, p.237.

⁷⁹⁸ “Díxol aún de cabo la voz del Criador:/ "Oria, del poco mérito non ayas nul temor, /con lo que as lazado ganesti mi amor”. Cf. Isabel URÍA MAQUA 1992, p.526

de Nuestra Señora, num contexto muito próximo da poesia galego-portuguesa. Vejamos mais detalhadamente esta última ocorrência:

Amigo -dísso-l- fuelga ca eres muy lazado
con un poco que duermas luego serás folgado⁷⁹⁹.

O contexto é ambíguo. Na estrofe seguinte o “omne bueno” interpela a Nossa Senhora da seguinte forma:

Dueña, fe que devedes,
vós que en mí fiziestes tan granadas mercedes,
quiero saber quí sodes o qué nomne avedes,
ca yo gano en ello, vós nada non perdedes.

A utilização da expressão “fe que devedes” aproxima este texto da poesia galego-portuguesa. Note-se que o CORDE regista apenas 8 ocorrências desta expressão em 6 textos entre 1200-1300: 3 em obras de Berceo, outra no *Libro de Alexandre*, outra no *Poema de Fernán González*, duas na *Traducción de las Cantigas de Santa Maria*, e uma última num texto já de 1300. Regista ainda 4 ocorrências de “fe que devedes”: duas em Afonso X (na prosificação do *Poema na Estoria de España* e na *General Estoria*) e duas na *Razón de amor*. Por seu lado, o TMILG aponta 11 ocorrências, todas da poesia trovadoresca. O contexto da utilização desta expressão é predominantemente amoroso, pelo que é possível que Berceo o recupere, o que confirma a ambiguidade do texto. Ao mesmo tempo, a sua presença no *Poema*, nomeadamente no discurso da mensageira, que exorta a infanta Sancha a salvar o conde – “Senõra, por la fe que devedes/ que vayades al conde e vós lo conortedes”⁸⁰⁰ –, e num contexto igualmente amoroso, revela uma afinidade entre o texto do arlantino e o universo da poesia galego-portuguesa. Claro que também é possível que o contágio se tenha dado de forma indireta, a partir de Berceo. No entanto, há outras indícios que apontam para uma proximidade entre o *Poema* e o universo agumentativo da poesia galego-portuguesa.

Ora, a ideia de “lazerar em prisão” que surge no primeiro, surgia já no texto de Calheiros que atrás transcrevemos. Recuperemos esse excerto:

⁷⁹⁹ Cf. Claudio GARCÍA TURZA, 1992, p. 688.

⁸⁰⁰ Estrofe 620.

muit' ende e mi-o lazerarei.
Mais mia senhor faz seu prazer
(pois que me ten en seu poder),
que me faz entrar en prison

Neste cantar, o trovador encontra-se *en prison*, em poder da mulher, vulnerável e em sofrimento. Nas nossas pesquisas, não encontramos a ocorrência simultânea da forma do verbo “lazerar” e do substantivo “prison” em contexto amoroso em nenhum outro texto, pelo que a probabilidade de uma influência da poesia galego-portuguesa ganha força. É, pois, possível que o leitor/ouvinte conseguisse perceber, sem demais explicações, que para além da prisão efetiva do conde, estava em jogo outro tipo de prisão. O autor arlantino joga, assim, com o horizonte de expectativas do leitor/ouvinte ibérico da segunda metade do século XIII, cuja linguagem amorosa de referência é a trovadoresca⁸⁰¹.

Assim, todo este episódio passa a poder ser interpretado de forma metafórica. Neste plano, o sofrimento físico do herói passa a representar a *coita* amorosa, cuja responsabilidade é atribuída a Sancha; e a prisão deixa de ser real para se transformar em cativo amoroso, tendo na infanta a sua potencial libertadora.

No episódio da segunda prisão do conde, Sancha decide libertar o seu marido, encontrando-se com ele, fingindo ir em romaria. Notemos que, tal como Itz'ar Lopes Guil demonstrou, o caminho francês tem, no *Poema*, a função de delimitar os episódios amorosos. No primeiro caso, um conde que seguia em romaria a Santiago age como intermediário na relação amorosa. Esse episódio termina, como adverte a autora, exatamente com o abandono do caminho francês: “El camino francés ovyeron a dexar”⁸⁰². No segundo, Sancha segue em romaria fingida com o intuito de libertar o seu marido, acabando por passar a noite com ele. Lembremo-nos que, na poesia galego-portuguesa, o motivo da romaria serve frequentemente de pretexto para o encontro amoroso. É essa mesma funcionalidade que parece adquirir no *Poema*: sob pretexto de ir em romaria, Sancha consegue que o rei de Leão lhe permita ver Fernán González, dormindo com ele. O episódio conserva, assim, o simbolismo erótico que o motivo adquire no conjunto das composições trovadorescas galego-portuguesas que a ele recorrem. Começando a romaria, começa o episódio amoroso; sendo esta interrompida,

⁸⁰¹ Baseamo-nos na teoria da recepção de Hans Robert Jauss, que afirma que um novo texto vai evocar o horizonte de expectativas que o leitor/ouvinte adquiriu de textos anteriores. Cf. Hans Robert JAUSS, 1970, p. 15.

⁸⁰² Estrofe 632.

neste caso, ou o caminho abandonado, no segundo, esse mesmo episódio tem o seu fim, dando lugar a outro.

É certo que o motivo da romaria também foi usado em alguns textos cronísticos⁸⁰³, mas não com a mesma função. Estudando os episódios da *Lenda da condessa traidora*, Joana Gomes cita Haggerty Krappe, que dá conta que o episódio em que Garci Fernández, filho de Fernández González, conhece Argentina, uma donzela francesa, quando esta ia em romaria a Santiago, é muito próximo da história de um cavaleiro alemão chamado Rudolf von Schlüsselberg, conhecida como *Historia Infidelis Mulieris*. Nesta última, o primeiro encontro entre o casal também se dá no contexto de uma romaria. Contudo, ao contrário do que acontece no *Poema de Fernán González* e nas versões que o prosificam, esse encontro não é combinado, mas sim casual⁸⁰⁴.

A *Lenda da Condessa Traidora* tem como protagonistas duas mulheres, esposas do conde Garci Fernandez, que o traem. A primeira fugindo com um conde francês, após seis anos de casamento; e a segunda, filha desse conde, que, depois de ter entregado as cabeças dos traidores ao conde Garci Fernandez, casando-se com ele, leva-o a perder uma batalha com um exército mouro depois de enfraquecer o seu cavalo, a ser aprisionado e a morrer dos ferimentos que havia sofrido⁸⁰⁵. Joana Gomes sublinha o facto de, no relato da história de Garci Fernandez, haver uma duplicação da figura feminina, visto que, historicamente, o conde castelhano teve apenas uma esposa. Curiosamente, como vimos, no *PFG* acontece exatamente o oposto: as duas esposas do conde são condensadas numa só personagem. Além disso, note-se, também, que a perspectiva relativamente à mulher que sobressai no *Poema* é marcadamente positiva. Sancha é vista como um exemplo de mulher, forte, corajosa e companheira do seu marido. A história de Argentina e Sancha, pelo contrário, transparece uma visão extramente negativa das figuras femininas, estando enraizada numa tradição de lendas de carácter acentuadamente misógino.

Assim, pensamos estar perante um aproveitamento cruzado de duas tradições literárias distintas. Por um lado, o autor arlantino parece ter tido conhecimento dos

⁸⁰³ Por exemplo, a romaria do conde D. Henrique a Santiago de Compostela. Sobre a questão ver notas de Filipe Alves MOREIRA, 2010, nota 5.

⁸⁰⁴ Cf. Maria Joana Matos GOMES, 2006, pp. 44-46. Ver também a bibliografia deixada em notas pela autora para mais dados sobre esta questão.

⁸⁰⁵ Para uma descrição pormenorizada da lenda cf. *Idem*, pp. 18-20.

relatos lendários em que o Ciclo dos Condes de Castela⁸⁰⁶ parece estar envolvido. Por outro, esses relatos são redimensionados, retirando toda a carga negativa que recaía sobre a personagem feminina principal⁸⁰⁷ e introduzindo elementos próprios da linguagem amorosa que predominava na Península Ibérica em meados do século XIII.

3. Conclusões

O *Poema de Fernán González* não soluciona a questão da oposição de Castela a Leão e a relação umbilical com Navarra, da qual Castela tem de se separar. Isso fica para a parte final. Leão resolve-se com o galarim; Navarra, após a morte do rei, resolve-se com o casamento do conde com a filha daquele. A filha é simbolicamente a origem e a emancipação de Castela. Por isso, a sua relação com FG terá de ser positiva, ou seja, de amor. Isto justifica a imagem da prisão de amor. O incremento da linguagem de amor no poema justifica-se ainda pela tradição que associava um conde de Castela a uma condessa traidora. Sancha limpa essa mácula de traição feminina.

Do *Poema de Fernán González*, analisámos dois episódios muito específicos que parecem ter sido construídos de forma muito semelhante. Ambos têm como motivo central a romaria. No primeiro caso, a romaria de um conde lombardo permite que Sancha e o conde se encontrem pela primeira vez, já depois de terem sabido notícias um do outro por aqueles que se assumem como intermediários na relação amorosa (o romeiro e a criada de Sancha). No final do episódio, o casamento é acertado. No segundo caso, a infanta Sancha finge ir em romaria para poder visitar o seu marido. Durante esse episódio, os heróis passam a noite juntos. Tanto num caso como noutro, a romaria tem a função de proporcionar o encontro do par amoroso, conservando assim a simbologia erótica que os *cantares d'amigo* transmitem. Aliado a isso, a linguagem utilizada na descrição do estado de Fernán González é marcadamente disfórica e muito próxima daquela que podemos encontrar na estrofe em galego-português do discordo plurilingue de Raimbaut de Vaqueiras, que, como vimos, poderia copiar outra de Rui Diaz de los Cameros. Também os temas característicos do imaginário de muitos

⁸⁰⁶ Sobre este tema, ver Alan Deyermond, 1979, pp. 119-122.

⁸⁰⁷ Esta visão negativa da personagem feminina não desaparece por completo. Lembremo-nos que a tia de D. Sancha também trai Fernán González. Para atraí-lo, oferece a mão da sua sobrinha em casamento, solicitando que ele se apresente sem guarda. Quando FG chega ao ponto de encontro, é surpreendido e feito cativo.

trovadores galego-portugueses aqui afloram. Veja-se, por exemplo, a questão do *fazer ben*, ou a da dominação do feminino. Acrescentamos, ainda, que, embora cerca de um terço do texto do autor arlantino esteja em discurso direto⁸⁰⁸, o primeiro dos episódios que analisámos, o único que se conserva em verso, elege-o para a quase totalidade dos versos. Paralelamente, também vimos uma possível influência da *Razón de amor* neste texto, quer pela ocorrência de vários sintagmas muito semelhantes, quer pela descrição das ações que levaram ao enamoramento, que parece ser a mesma.

Note-se que postular um eventual conhecimento do poeta arlantino de um texto como a *Razón de amor*, tendo este último claramente tido contacto com o universo da poesia amorosa galego-portuguesa, levanta a hipótese de esse texto ter sido, na verdade, o veículo de transmissão desta linguagem. Contudo, as aproximações que fazemos aos dois universos textuais são diversas. O que encontramos no *Poema* que está próximo dos nossos trovadores, não é o mesmo que identificámos relacionado com a *Razón*. Desta forma, mesmo tendo em conta que os relatos amorosos são muito menos desenvolvidos do que os episódios bélicos, e com uma relevância bastante inferior para o propósito do texto, concluímos que o autor, tendo chegado a altura de os tratar, deixou-se contaminar pelo universo da literatura cortês, mais propriamente da poesia galego-portuguesa, fazendo um investimento que deixa entrever a relevância que esse fenómeno tinha na Península Ibérica em meados do século XIII.

⁸⁰⁸ Dados avançados por Itziar LÓPEZ GUIL, 2000.

Capítulo II

**A linguagem amorosa trovadoresca galego-
portuguesa na *Historia Troyana en Prosa y verso***

1. A *Historia Troyana Polimetrica*: uma versão do *Roman de Troie*

A *Historia Troyana Polimétrica*, ou antes, a *Historia Troyana en Prosa y Verso*⁸⁰⁹, como lhe chamou Menéndez Pidal, seu editor, é uma versão ibérica do *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-Maure. A datação da obra é uma questão que não tem gerado consenso⁸¹⁰. Contudo, investigação recente leva a crer que o texto teria sido composto durante a primeira metade do século XIV, ou antes.

A obra francesa é vista como uma das mais importantes realizações do designado *roman antique*⁸¹¹. Escrita por Benoît de Sainte-Maure entre 1155 e 1170, foi patrocinada por Enrique II de Plantagenet com uma intenção política clara de defender a autoridade da dinastia angevina, atribuindo-lhe uma ascendência troiana⁸¹².

O texto de Benoît foi prosificado para francês durante o século XIII, mas foi a versão original em verso que despertou o interesse dos meios culturais peninsulares, tendo sido traduzida para algumas línguas dominantes neste território. Como refere Ricardo Pichel⁸¹³, a lenda troiana entrou na Pensínsula ainda no século XI, tendo adquirido especial relevância na escrita em língua romance, mas como parte de projetos mais alargados, como as obras alfonsinas historiográficas. Foi a partir de finais do século XIV que a história ganhou estatuto individual em língua ibérica. Para além da *Historia Troyana Polimétrica*, contamos ainda com a versão de Afonso XI do *Roman de Troie*⁸¹⁴. Se há autores que afirmam que as duas versões ibéricas terão sido traduzidas a partir dessas prosificações em francês, mais recentemente, a possibilidade

⁸⁰⁹ Ramón MENÉNDEZ PIDAL, 1934.

⁸¹⁰ Ricardo PICHEL GÓTERREZ resume muito bem a questão. Menéndez Pidal data a obra de c. 1270, baseando a sua teoria na presença de determinados arcaísmos linguísticos no texto da Polimétrica. García Solalinde, e, no seu seguimento, Alan Deyermund e Casas Rigall consideram que o texto é meados do século XIV (1350), visto que os arcaísmos detetados por Menéndez Pidal estão igualmente presentes em outras obras do século XIV, funcionando, em alguns casos, como artifícios retóricos. O investigador galego não é, contudo, tão categórico na determinação da data, considerando a proposta de Menéndez Pidal credível, dado que há na Polimétrica arcaísmos que não são facilmente explicáveis. Sobre esta questão e para a bibliografia que para ele remete, ver cf. Ricardo PICHEL GOTÉRREZ, 2013, pp. 43-45.

⁸¹¹ Género constituído por obras redigidas em franco-normando, que retomam temas clássicos, escritas em língua romance no século XII, em verso, e mais tarde prosificadas. Cf. Emmanuèle BAUMGARTNER, 1990, e, mais recentemente, Francine MORA, 2008.

⁸¹² Cf. HIGHET, *La tradición clásica*, 1954, vol I, p. 92.

⁸¹³ Cf. Ricardo PICHEL GOTÉRREZ, 2010.

⁸¹⁴ Cf. Kelvin M. PARKER, 1977, pp. vii-viii.

que tem gerado mais consenso é a de que os dois textos são uma tradução de uma mesma versão galego-portuguesa hoje perdida⁸¹⁵, provavelmente anterior ao século XIV, que, contudo, estaria mais próxima do texto original do que dessas prosificações. Segundo Nurea Larrea Velasco, o surgimento da *Historia Troyana Polimétrica* explica-se devido ao ambiente político-social que se vivia em inícios do século XIV, no reinado de Afonso XI, ambiente esse marcado pelas tensões entre a monarquia e a alta nobreza, com prejuízo da segunda, e pela ascensão de uma nova ordem cavaleiresca que apoiava o rei, sobretudo a partir do segundo quartel do mesmo século, aquando da proclamação da maioridade do monarca castelhano⁸¹⁶.

O *Roman de Troie* narra as aventuras da guerra de Tróia, desde o início até ao regresso dos heróis. No entanto, o autor não se baseia nos relatos homéricos, mas sim nas obras de Dares Frigio, – *De exídio Trojae Historia* – usada mais extensamente, e de Dictis Cretense, em menor grau, – *Ephemeris Belli Trojani*⁸¹⁷ –, que se assumem como participantes diretos e testemunhas do cerco de Tróia, produzindo um relato do estilo cronístico, o primeiro do lado troiano, e o segundo do lado grego⁸¹⁸. Segundo o prólogo do *Roman de Troie*, a escolha dessas fontes deve-se ao facto de os testemunhos de Homero não serem fidedignos, visto terem sido escritos mais de cem anos após os acontecimentos e, além disso, colocarem as entidades divinas como opositores aos troianos:

Omers, qui fu clers merveillos
E sages e esciēntos
Escrist de la destrucion,
Del grant siege e de l'acheison

⁸¹⁵ “La *Polimétrica* y la *Versión de Alfonso XI* non son traducciones independientes de una versión del *RT*, sino textos muy estrechamente filiados desde su propia génesis. En concreto, ambas adaptaciones hispanas derivan de una misma fuente iberorrománica, como deja entrever de manera particularmente diáfana el uso común de refranes sin correspondencia en el texto francés”. Cf. Juan CASAS RIGALL, 1999, p. 236. Ver também Ramón LORENZO, 1993. Também é dessa opinião Ricardo PICHEL GOTÉRREZ, 2010, p. 1517 e *Idem*, 2013, pp. 48-56.

⁸¹⁶ Cf. Nuria LARREA VELASCO, 2012, p. 30 e sgs. A autora faz ainda algumas aproximações estilístico-temáticas entre os textos em verso da *Historia Troyana Polimétrica* e o *Poema de Alfonso Onceno*, poema épico com algumas peripécias amorosas que se encontra conservado numa cópia incompleta do século XV, mas que terá sido redigido em 1348 por Rodrigo Yáñez. A proximidade com este poema leva-a a apontar a década de 40 como a mais provável para a feitura desta versão

⁸¹⁷ O texto é, em quase toda a sua extensão, muito fiel ao texto de Dares, reproduzindo a perspetiva de Dictis nos últimos 5000 versos.

⁸¹⁸ O texto de Dares foi escrito no século VI e o de Dictis no século IV, embora na sua origem estejam textos mais antigos. Cf. Ramón LORENZO, 1985, pp. 8-9 e Juan CASAS RIGALL, 1999, pp. 126-134.

Por quei Troie fu desertee,
 Que onc puis ne fut rabitee.
 Mais ne dist pas sis livres veir.
 Quar bien savons senz nul espeir
 Qu'il ne fu puis de cent anz nez
 (...)

E a merveilleuse folie
 Que les deus come home humains
 Faiseit combatre as Troilains.⁸¹⁹

Assim, o autor francês não transmite os contornos mitológicos da lenda, detendo-se sobre a descrição das batalhas que surgem redimensionadas, bem ao gosto medieval, e sobre os episódios amorosos ao sabor da gramática amorosa da *fin'amors*, desenvolvendo alguns anacronismos propositados⁸²⁰.

Sendo uma adaptação da matéria antiga à gramática da *fin'amors*, o longo poema de Benoît foca três pares amorosos – Paris e Helena, Jasão e Medeia, Aquiles e Polixena –, e ainda o triângulo Troilo, Briseida e Diomedes. Os amores destes últimos não estão em Homero. Neste, Briseida é escrava e amante de Aquiles; já no *Roman de Troie* é filha do troiano Calcas, e entregue aos gregos por vontade do seu pai⁸²¹, o que também não fazia parte dos relatos de Dares e Dictis, parecendo, portanto, ser, invenção do autor francês. Também Troilo assume no texto de Benoît um protagonismo maior do que aquele que os textos homéricos lhe dedicam, fazendo parte de um triângulo que, como veremos, também despertou muito interesse no tradutor da *Historia Troyana Polimétrica*.

Note-se, contudo, que este texto chegou até nós incompleto⁸²², correspondendo aos versos 5.703-15.567 do *Roman de Troie*, ora traduzidos para prosa, ora traduzidos para verso. Segundo Menéndez Pidal⁸²³, o metro de cada poema terá sido escolhido de acordo com o tema abordado. Se o texto em prosa se mantém relativamente fiel ao original, o mesmo não acontece com os textos em verso, que foram largamente

⁸¹⁹ Cf. Léopold CONSTANS 1904, vol. I, pp. 3-5. Esta atitude anti-homérica atravessa toda a Idade Média, vindo já da Grécia, onde filósofos e historiadores colocam em causa os contornos mitológicos da lenda e a caracterização das personagens. Cf. Agapito REY e Antonio GARCIA SOLALINDE, 1942.

⁸²⁰ Sobre a questão do anacronismo, ver Erich KÖHLER, 1984, pp. 48-57; Aron I. GUREVITCH, 1990, pp. 154-156; Aimé PETIT, 1985; e Pedro CHAMBEL, 2008.

⁸²¹ Versão que surge também na *Historia Destructionis Troiae* (1287) de Guido de Colonna.

⁸²² A *Historia Troyana Polimétrica* encontra-se conservada de forma fragmentária em dois manuscritos: o ms. 10146 (*M*) da Biblioteca Nacional de Madrid, fólhos 63^a – 153b, faltando muitos fólhos intermédios; e o ms. L-jj-16 (*E*) da Biblioteca do Escorial, fólhos 157b – 180b, faltando o n.º 74.

⁸²³ Cf. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, 1934, pp. XVIII-XX.

amplificados pelo tradutor/poeta. Dos onze poemas que sobreviveram, seis referem-se aos amores entre Troilo, Briseida e Diomedes. É, maioritariamente, sobre eles, e sobre os textos em prosa que os rodeiam, que incidirá a nossa análise.

2. Os poemas da *Historia Troyana Polimétrica*: ampliação e introdução de elementos trovadorescos galego-portugueses

Não podemos tratar a *Historia Troyana Polimétrica* como uma simples tradução do *Roman de Troie*, porque, em primeiro lugar, é dada a muitas ampliações, sobretudo nas partes em verso e, em segundo, essa variação entre trechos em verso e trechos em prosa é feita de forma consciente, revelando um aproveitamento poético dos episódios mais propícios.

Com efeito, tratando-se de uma tradução que, em certos momentos, amplifica o texto original, poderíamos pensar que seriam acrescentados dados importantes, o que, na verdade, não acontece. Os quatro poemas que relatam a separação forçada de Troilo e Briseida são exemplo dessa amplificação em larga escala que pouco acrescenta ao sentido do texto. O tradutor/poeta parafraseia o texto francês, podendo tornar-se, por vezes, monótono e repetitivo, não deixando, no entanto e na opinião de Menéndez Pidal, de ter assim desenhado o “primer ensayo de poema sentimental”⁸²⁴ da literatura em língua castelhana. Há, contudo, determinadas ocorrências no texto, sobretudo naquele que é fruto de acréscimos, que podem revelar um contacto com a linguagem trovadoresca galego-portuguesa⁸²⁵, amorosa e não só. Vejamos então.

2.1. Poema I: lamento de Aquiles pela morte de Pátroclo

A primeira digressão poética presente no texto que nos chegou da *Historia Troyan Polimétrica* diz respeito ao lamento de Aquiles pela morte de Pátroclo às mãos de Heitor. O episódio não consta na edição da versão de Afonso XI do *Roman de Troie*, visto que se perderam os fólhos que o deveriam conter. No original francês, o discurso do herói grego ocupa trinta e oito versos, ao passo que na versão castelhana são necessários cento e catorze⁸²⁶. A diferença de dimensão dos textos é flagrante: a versão castelhana conta com exatamente o triplo dos versos do texto francês. No que diz

⁸²⁴ Cf. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, 1934, p. xi.

⁸²⁵ D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos também diz encontrar “ressaibos trovadorescos e gallaicos” nesta versão do *Roman de Troie*. Cf. CA, vol. II p. 519. Também Antonio GARCÍA SOLALINDE, 1916, refere que a estrutura versificatória dos poemas de tema amoroso deve muito à lírica galego-portuguesa.

⁸²⁶ Ver Anexo I.

respeito ao conteúdo, a *Historia Troyana Polimétrica* possui uma ampliação na parte inicial, que corresponde à culpabilização que Aquiles faz de si mesmo relativamente à morte do amigo; outra, no panegírico que faz dele; e, por último, na crítica que lança a Heitor por este ter querido retirar as armas do cadáver de Pátroclo.

O poema começa com as exéquias dos gregos mortos em combate, apresentando em seguida Aquiles, que surge lamentando-se pela morte do amigo. Relativamente ao original francês, é acrescentado na versão ibérica vocabulário que, por um lado, hiperboliza o sofrimento do herói e, por outro, leva a uma interpretação moral e cristã do episódio. Assim, a responsabilidade do sofrimento é atribuída por Aquiles às suas próprias ações, que constituíram um pecado, o que não está no texto de Benoît: “fincare desanparado/ noche e dia lorare/ nunca jamas al fare,/ amigo, por mi pecado.”. Mais à frente, é dito ainda relativamente ao choro “mas quiero aver e por thesoro/ sienpre lagrimas e loro”, que no texto francês corresponde a “O plors, o lermes vos plaindrai”. Ou seja, o processo de tradução acrescenta a noção de pecado e apresenta o choro como a única coisa positiva que o herói retira do sofrimento.

Esta ideia assemelha-se a uma que surge num texto de Charinho, atrás referido⁸²⁷, na qual o trovador se lamenta por não conseguir compor uma *cantiga* à sua *senhor*. Os motivos para que isso aconteça são dois: por um lado, por um possível castigo divino, que lhe retirou a capacidade de se expressar – “E a mi, pecador,/ nunca quis dar Deus a entender/ atal razon qual hoj’eu mester ei” – e, por outro, por causa do choro que, contudo, é visto como o único prazer que recebe: “e prazer non ei senon en chorar/ e chorando nunca farei bon son.”.

Não podemos esquecer que estamos perante dois textos que expõem uma relação de índole diferente. Ou será que não? A verdade é que a natureza da relação entre Aquiles e Pátroclo é ambígua e tem vindo a ser discutida ao longo dos tempos. Se na *Ilíada* não parece haver vestígios de uma conotação erótica dessa relação, ela começa a entrar na literatura a partir do século V a.C.⁸²⁸. A versão de Benoît segue estas versões da lenda, dando-lhe uma ênfase erótica ao momento de contextualização do sofrimento do herói: “Que tantes feiz avez sentu/ Entre nos braz tot nu a nu”. Na *Historia Troyana Polimétrica*, estes versos não são traduzidos. Este momento é, mais uma vez, alvo de

⁸²⁷ A247. Ver página 121.

⁸²⁸ Cf. Maria Helena da Rocha PEREIRA, 1993.

ampliação, mas sublinhando-se a relação de amor que existia entre os dois: “por Patroclo el que era/ un amor con el contado,/porque se amaron mucho”.

É verdade que, durante a Idade Média, a palavra *amor* definia as relações entre senhor e vassalo, podendo esta passagem ser interpretada dessa forma. Mas também é verdade que Aquiles e Pátroclo não mantinham uma relação de vassalagem, mas sim de uma profunda amizade. É, pois, provável que o tradutor, reconhecendo a natureza da relação entre as personagens, e identificando o sofrimento de Aquiles com a *coita* amorosa de que o cantar de Charinho é exemplo, tenha então utilizado a linguagem que lhe era mais próxima e que o público mais facilmente reconheceria.

A segunda questão que queremos levantar relativamente a este episódio diz respeito ao elogio que é feito a Pátroclo no momento da segunda ampliação, que atrás referimos. De facto, entre os versos 79 e 84, Aquiles descreve de forma panegírica o seu amigo, caracterizando-o como *companero, leal, guerreiro, ardit, esforçado, franco, enseñado, manso* e *sesudo*. Tratando-se de um elogio fúnebre, não podemos senão remeter para os prantos tovadorescos⁸²⁹, dos quais, em âmbito galego-português, temos apenas cinco exemplos: quatro de Pero da Ponte⁸³⁰ e um outro do jogral João⁸³¹. Se é verdade que os modelos occitânicos eram mais requintados, sendo constituídos, segundo Hermann Springer⁸³², por três elementos temáticos diferentes (o lamento, o elogio e a oração), também é verdade que o modelo galego-português se concentra sobretudo no segundo desses elementos, tal como vemos suceder na versão castelhana do *Roman de Troie*.

Ainda no que diz respeito a esta parte do texto, notemos também a tradução que é feita do francês “Amis, por quei vos ai perdu?”. No texto castelhano lemos “¡Amigo, commo m’dexastes?”. Se, aparentemente, o sentido do texto é o mesmo – a perda do amigo –, na verdade, esta alteração que aqui é feita pode ter um alcance mais profundo, que servirá para intensificar a expressão do sofrimento. Vimos atrás que o tópico da

⁸²⁹ “Género lírico medieval galego-português, derivado do provençal *planh* ou *planch*, do latim *planctus*, forma de expressão elegíaca tradicional por ocasião duma pessoa da alta sociedade, e que muitas vezes é protector do poeta”. Cf. F. JENSEN, 1993. Sobre o pranto, ver também a bibliografia indicada pelo autor no final da entrada no dicionário e, ainda, José Carlos Ribeiro MIRANDA, 1989.

⁸³⁰ Pero da Ponte lamenta a morte de D. Beatriz, primeira esposa de Fernando III de Leão e Castela (B985bis/ V573); do próprio Fernando III (B986/ V574); de Lopo Dias, senhor de Haro e de Biscaia (B987/ V575); e de D. Telo Afonso de Menezes (B988/ V576).

⁸³¹ O jogral João lamenta a morte de D. Dinis (B1117/ V708).

⁸³² Cf. Hermann SPRINGER, 1985, *apud* F. JENSEN, 1993.

partida era central na poesia galego-portuguesa, servindo para justificar a *coita* e aumentá-la. Não nos parece, pois, inocente esta modificação. Na verdade, ao colocar a ênfase no facto de o *amigo* o ter deixado e não na perda em si, o sujeito poético desresponsabiliza-se.

Por último, vejamos as acusações que são lançadas a Heitor pelo facto de ter querido retirar as armas de Pátroclo após o ter matado. A parte que nos interessa diz respeito a estas palavras que Aquiles profere relativamente ao herói troiano: “¡Can raviioso, que avia?/ ¡lobo malo, nol’conplia/ de que vos avia ya muerto?” e “lobo rraviioso fanbriento”, que não constam no original francês. Atentemos a uma sátira do rei D. Dinis, para vermos as semelhanças:

Disse-m’oj’un cavaleiro
Que jazia feramente
un seu amigo doente
e buscava-lhi lorbaga;
e dixi-lh’eu: “Seguramente
come-o praga por praga”

que el muitas vezes disse
per essa per que o come
quantas én nunca diss’omen;
e o que disse beno paga,
ca come can que á fome
come-o praga por praga

que el muitas vezes disse;
e jaz ora o astroso
mui doente mui nojoso
e con medo per si caga,
ca come lobo raviioso
*come-o praga por praga.*⁸³³

O texto de D. Dinis contém exatamente a mesma comparação que é feita na *Historia Troyana Polimétrica*: “come can que á fome” e “come lobo raviioso”. Para além de referirem os mesmos dois animais, também a caracterização dos mesmos é literalmente igual, acentuando-se a atitude de “raviioso” e a fome (“fanbriento”), em dois textos que, sendo de natureza diferente – o de D. Dinis é uma sátira –, têm o mesmo objetivo de escarnecer a pessoa que é alvo dessa comparação. Note-se que o CORDE apresenta apenas cinco ocorrências de “can raviioso”, todas na *General Estoria* de Afonso X, nenhuma de “lobo raviioso”, uma de “lobo fanbriento” em *Calila e Dimna*, e nenhuma de “lobo fambriento”. Por sua vez, o TMILG regista apenas uma ocorrência

⁸³³ B1540.

de “can raviOSO”, num poema de Macías, autor galego cujos textos foram compilados no *Cancionero de Baena*, e nenhuma de todas as outras expressões. Estes dados são significativos, porque mostra que eram expressões que não eram utilizadas com muita regularidade neste período.

Da linguagem amorosa, ao pranto e ao escárnio, são vários os cruzamentos que podemos fazer entre este primeiro poema da obra castelhana e o universo da poesia galego-portuguesa. Uns de forma mais literal e evidente, outros de forma mais sugestiva. Vejamos como esta proximidade se manifesta noutras passagens do texto.

2.2.Poema V: lamento de Troilo pela partida de Briseida

O quinto poema transmitido pela *Historia Troyana Polimétrica* é o lamento de Troilo pela partida da sua amada, Briseida, que havia sido entregue aos gregos contra a sua vontade. Todo esse discurso está ausente no original francês, havendo apenas uma referência, em modo narrativo, ao seu sofrimento. Assim, o *Roman de Troie* dedica 7 versos a este episódio, que correspondem a 124 na *Polimétrica*. Por seu lado, a versão de Afonso XI do *Roman de Troie* mantém-se próxima do original⁸³⁴.

À afirmação do amor de Troilo que é feita no texto de Benoît, responde o tradutor/poeta castelhano com a invenção de todo um discurso que contém o lamento do enamorado que expõe a sua coita, o seu sofrimento, o seu desejo de morte perante a iminente partida da amada. Logo no início do discurso, o sujeito poético refere que “el mi bien, el mi seso,/ la mi vida viçiosa,/ todo lo tiene preso/ la mi señor fermosa”. A utilização da expressão “la mi señor fermosa” para designar a amada, que volta a surgir no verso 77 – “mi señor, mi deesa” –, remete-nos desde logo, de forma inequívoca e exclusiva, para o contexto da poesia amorosa galego-portuguesa, visto que adota a forma uniforme do substantivo *señor* para identificar a mulher, quando a forma feminina, *señora*, já era utilizada, convivendo, aliás, no mesmo texto. Este é o indício mais forte de um possível contacto do tradutor da *HTP* com o universo da poesia galego-portuguesa, visto que estas expressões em posição de vocativo são uma das marcas mais distintivas desta manifestação cultural.

⁸³⁴ Ver Anexo II.

Outro aspeto que merece o nosso destaque diz respeito à conceção da contemplação da mulher como único bem a que a personagem masculina aspira: “e nunca al deseo/ de bien dino veella;/ mas non puedo aver/ plazer nin bien sin ella”. Esta necessidade de partilha do mesmo espaço da dona é a mesma que podemos encontrar no seio dos trovadores galego-portugueses, o que nos leva à outra questão, a da partida: “si fuese de mi partida/ o fuese alongada”. A separação dos namorados é o elemento que mais comumente provoca coita, pelo que esse afastamento é, muitas vezes, o motivo que leva à expressão de um sofrimento que é sempre o maior, o mais nefasto, levando o homem (e a amiga) a desejar a morte. Neste caso, ele é também expresso com um vocabulário que é característico da poesia trovadoresca galego-portuguesa⁸³⁵.

Para além da visão da figura feminina, outro fator que leva à morte do sujeito poético é não a possuir para si: “E çerca es mi muerte,/ pues qui aver no pudiere/ Breyseda mi conuerte”. Esta expressão de posse que o verbo *aver* transmite é muito próxima daquela noção galego-portuguesa de serviço enquanto solicitação da figura feminina, que, como vimos, parece transparecer uma imagem da mulher como sinónimo de propriedade. Esta ideia é confirmada mais à frente, quando o sujeito poético associa a donzela à terra, e a possibilidade de abandono da terra como uma traição: “sy por una donzella/ que echan de la tierra(...)/feziese gran yerra/ que traydor me tornase”. Embora haja alguma proximidade conceptual, há que ressaltar que a expressão “aver senhor/dona/amiga/amigo” não é utilizada na poesia galego-portuguesa, surgindo de forma isolada numa curiosa composição de Juião Bolseiro⁸³⁶, na qual é a mãe que se queixa da oposição da filha à sua vontade de “aver amigo”.

Um último motivo que está presente neste poema é o do choro que leva à cegueira: “Lorando con enojos/ seran muertos o cegos/ anbos estos mis ojos”, de especial relevância, como vimos, para o trovador João Garcia de Guilhade⁸³⁷.

⁸³⁵ Se já mencionámos atrás o vocabulário relacionado com o motivo da partida, referimos, ainda, que o termo *alongada/o* surge dezassete vezes em textos de temática amorosa: seis *d'amigo* (B832/ V418; B456; B717/V318; B590/ V193; B1161/ V764; B657/ V258); e onze *d'amor* (B63, B964/ V551; A154; B468bis; B964/ V551; A43/ B155; A286/ B977/ V564; B619/ V220; B470; A89/ B193; B1296/ V900). O CORDE regista 98 casos em 28 documentos entre 1200-1300. A maior parte dessas ocorrências são documentos jurídicos. Das 98, apenas uma se refere ao afastamento entre um par amoroso: no *Cuento muy fermoso de Otas de Roma*. De “alongada”, o CORDE regista 45 ocorrências, nenhuma neste contexto. Por seu lado, o TMILG dá conta de 14 ocorrências de “alongado”, para além daquelas presentes na poesia trovadoresca galego-portuguesa. Dessas 14, apenas 3 são relevantes, pertencendo ao *Cacionero de Baena*. Já “alongada” surge em 8 ocasiões, nenhuma delas em contexto amoroso.

⁸³⁶ B1171/ V777.

⁸³⁷ Ver 1.4.1, Capítulo III.

São, pois, vários os tópicos presentes no texto que fazem parte da linguagem poética galego-portuguesa. Naturalmente que a escolha de um tom acentuadamente disfórico como o dos nossos trovadores combinava bem com a natureza dos sentimentos da personagem de Troilo, que aqueles sete versos do *Roman de Troie* deixam bem transparecer. Assim sendo, torna-se provável que este poema, da autoria e completa responsabilidade do tradutor/poeta da *Historia Troyana Polimétrica*, tenha como pano de fundo esta tradição poética, que ainda sobrevivia, pelo menos, pela transmissão textual.

2.3. Poemas VI e VII: lamento de Briseida pela separação de Troilo e despedida noturna

Os poemas VI e VII, que surgem imediatamente a seguir ao lamento de Troilo, continuam a focar-se na relação dos namorados. Podemos, assim, dizer que a relação amorosa que aqui é colocada em evidência é vista pelo tradutor/poeta como propícia para aproveitamento poético, tendo em conta que quer a *Historia Troyana Polimétrica*, quer a versão de Afonso XI do *Roman de Troie* provêm de uma tradução anterior que estaria, muito possivelmente, em galego-português.

Nestes dois poemas assistimos, mais uma vez, a uma ampliação em larga escala relativamente ao original francês. No poema VI, a versão polimétrica conta com 84 versos, que correspondem a 21 no *Roman de Troie*⁸³⁸. Neste episódio, a versão de Afonso XI do *Roman de Troie* já aparece mais colada ao texto em prosa e em verso, contando também com algumas ampliações que estariam, muito possivelmente, na tradução galego-portuguesa que havia sido feita previamente. Ainda assim, o texto não é tão expansivo em algumas comparações que são feitas nem na expressão da coita feminina. Logo no início, por exemplo, surge uma anáfora do advérbio de lugar “ally” (repetido cinco vezes) que não consta nem no texto francês, nem na versão de Afonso XI⁸³⁹. Essa anáfora serve o propósito de intensificar o sofrimento de Briseida que, de tão forte, pode levá-la à morte: “ally tovo ella guisado/ de veer çerca su murte”. Mais

⁸³⁸ Ver Anexo III.

⁸³⁹ Trata-se de uma técnica discursiva muito comum na épica, como demonstra Maria do Rosário FERREIRA, 2013, parágrafos 45 e 46.

uma vez, a hiperbolização dos sentimentos negativos corresponde ao tom dominante da poesia galego-portuguesa. Comum também a esta tradição é a associação das noções de *cuydado* e *coyta*, que ocorrem simultaneamente em vinte e um textos de tema amoroso⁸⁴⁰.

Outro aspeto que surge na *Historia Troyana Polimetrica* e que se encontra ausente nos outros dois textos diz respeito à comparação que Briseida faz de si mesma com uma “vil soldadera”, “assaz desonrrada/ de yr asy bevir en hueste”. Note-se que, nos cantares de escárnio e maldizer, Maria Balteira, a soldadeira mais escarnecida de todos os cancioneiros, é colocada numa composição “ant’a porta d’el-rei”⁸⁴¹, sendo noutro texto também referidas as suas passagens pelos três reinos peninsulares (Castela, Leão e Aragão), bem como pelo território dominado pelos muçulmanos⁸⁴². Numa tenção entre Vasco Peres Pardal e Pedr’Amigo de Sevilha⁸⁴³, volta-se a fazer referência ao percurso da soldadeira pelos diferentes reinos peninsulares, incluindo alguns sonantes líderes muçulmanos. Estas composições levaram o historiador Ballesteros-Beretta, seguindo a opinião de Menéndez Pidal, a postular a hipótese de Maria Balteira ter tido, de facto, uma maior importância nas estratégias geo-políticas de Afonso X do que aquilo que era considerado, podendo ter sido enviada pelo rei numa embaixada secreta que, por volta de 1264, teria ido a Granada selar a aliança com os Escalholas contra o rei.⁸⁴⁴ Não havendo provas documentais deste facto, a verdade é que a figura de Maria Pérez Balteira parece ter tido alguma importância nas cortes de Fernando III e Afonso X. Esta associação da soldadeira à corte régia e, possivelmente, à hoste real, desempenhando um importante papel político, pode estar na base da comparação que Briseida estabelece. Na verdade, a sua deslocação para o campo dos gregos também é justificada, no texto, como uma estratégia política, visto tratar-se de uma troca de reféns, sendo, inclusivamente, referida a responsabilidade do rei nessa decisão: “convien nos de yr ayna/ pues lo el rrey por bien tiene”.

⁸⁴⁰ Cf. A32/ B147; A290/ B981/ V568; B456; B824/ V409; B531/ V134; B468bis; A304; B590/ V193; A170/ B321; A84/ B188bis; A82/B186bis; A271; B40; B1056/ V646; B1107/ V698; B406/ V17; A43/ B155; B527b/ V130; B618/ V219; B814/ V398; B832/ V418.

⁸⁴¹ B1460/ V1070.

⁸⁴² B1597/ V1129.

⁸⁴³ B1509.

⁸⁴⁴ Cf. Antonio BALLESTEROS-BERETTA, 1984, p. 381.

Passando agora ao poema VII, que relata a despedida noturna dos namorados, verificamos que esta é a ampliação mais significativa de todo o texto. De facto, na *Historia Troyana Polimétrica*, este episódio é composto por 149 versos, correspondentes a 30 do *Roman de Troie*⁸⁴⁵. Por sua vez, a versão de Afonso XI encontra-se muito colada ao texto francês, suprimindo apenas as considerações relativas ao pecado de quem separou os namorados. A principal diferença entre o original e a versão ibérica em prosa e em verso diz respeito ao facto de o primeiro ser um texto narrativo e, na segunda, ser introduzido um diálogo entre as duas personagens intervenientes, muito ao sabor das tenções amorosas galego-portuguesas. Menéndez Pidal refere, na introdução à edição da obra, que o tradutor/ poeta da *Historia Troyana Polimétrica* seria “devoto lector de Ovídio”⁸⁴⁶, podendo verificar-se influências das *Heróidas* no discurso de Briseida.

No que ao discurso de Troilo diz respeito, destacamos, logo no início, a repetição da fórmula de vocativo anteriormente utilizada “la señor mia” ou simplesmente “señor”, repetido duas vezes, forma de tratamento da figura feminina que é específica e dominante das *cantigas d’amor* galego-portuguesas. Além disso, o tom fatalista típico deste género é também aqui adotado, através da expressão, muito comum nestes cantares, “en fuert punto fuy naçido”. Esse tom fatalista, para além de determinar o enamoramento do par amoroso, também justifica o destino do sujeito poético, que não pode escapar à morte: “pues yo morir todavia”. Ao mesmo tempo, a desconfiança feminina a que Troilo se refere – “e non fuer de vos creydo” – também é um *topos* bastante comum na poesia trovadoresca, servindo para intensificar a coita do sujeito masculino, quer nos *cantares d’amor*, quer sobretudo, nos *d’amigo*⁸⁴⁷.

Atentemos, por último, na consciência poética do tradutor. É notório que este episódio é baseado no modelo da *alba*, segundo o qual os namorados passam a noite juntos, despedindo-se pela manhã, para evitarem ser descobertos. Este subgénero teve muita fortuna na poesia occitânica, mas não tanta na galego-portuguesa. Se é verdade que ele está na base deste episódio, também é verdade que isso só é dito diretamente na

⁸⁴⁵ Ver Anexo IV.

⁸⁴⁶ Cf. Ramón MENÉNDEZ PIDAL (ed.) 1934, p. x.

⁸⁴⁷ Ver, por exemplo: A213/ B443/ V55; B1040/ V630; B180; B1255/ V860; B557/ V180; A176/ B327; A188/ B339; B715/ V316; B1115/ V706; A245/ B433/ V45; B1238/ V843; A22/ B115; B1119/ V710; B738bis/ V340; A19/ B112; B361; B579/ V182; A46/ B158; A121/ B237; B1068/ V659; B57/72; entre outros.

Historia Troyana Polimétrica, na qual lemos “anbos pensando/ en el plazo que venie/catando el alva quando/vernie e los partie”. Esta consideração será, pois, da responsabilidade do tradutor/poeta, visto estar ausente quer do original, quer da versão de Afonso XI. Depois disto, o texto segue por uma longa consideração em prosa sobre a inconstância das mulheres, que dará origem à traição de Briseida, que troca Troilo por Diomedes⁸⁴⁸.

No que diz respeito ao Poema VIII, que relata a chegada de Briseida ao campo dos gregos, ele está completamente ausente quer do *Roman de Troie*, que da versão de Afonso XI⁸⁴⁹. No entanto, são 120 versos que não acrescentam nada ao texto precedente, retratando apenas a reação dos namorados à chegada ao campo inimigo. É de notar a influência do romance arturiano nestes versos: ora Troilo perdia os sentidos e “del cavallo era caydo”⁸⁵⁰, ora Briseida mudava de cor e “tornavase amariella”⁸⁵¹. Entre suspiros e choros, a reação dos namorados à separação assemelha-se muito aos comportamentos típicos dos heróis destes textos.

Concluimos, pois, que o tom dominante dos dois poemas que analisámos continua a ser o da linguagem poética galego-portuguesa, acentuadamente disfórico e fatalista, com alguma interferência do romance arturiano, bem como do discurso da épica, adaptado à linguagem amorosa. Se isso não chegasse para atestar esta aproximação, bastaria lembrar, uma vez mais, a utilização do vocativo uniforme *señor* para a mulher, traço tão característico dos nossos trovadores.

2.4. Diomedes preso de amor e Poemas IX e X: Diomedes envia um cavalo a Briseida e Briseida aceita o amor de Diomedes

Depois de Briseida ser entregue aos gregos e se ter despedido de Troilo, é tecida uma longa consideração moral, muito misógina, acerca da mutabilidade do comportamento feminino, antecipando o futuro da donzela, que rapidamente esquecerá

⁸⁴⁸ Para uma análise deste episódio, ver Louise M. HAYWOOD, 1998.

⁸⁴⁹ Ramón MENÉNDEZ PIDAL, 1934, refere que estes versos correspondem aos 13495-13514 do *Roman de Troie*. No entanto, não encontramos semelhanças algumas entre esses versos e o poema.

⁸⁵⁰ Cf. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, 1934, p. 144, v. 48.

⁸⁵¹ Cf. Idem, p.145, v. 86.

o seu amado para se entregar a um novo. Ora, estas considerações são eliminadas da versão de Afonso XI. Da despedida de Troilo passa-se imediatamente para o encontro com o futuro amigo, Diomedes⁸⁵². Visto que a *Historia Troyana Polimétrica* se mantém fiel ao texto francês neste episódio, e tendo em conta que as duas versões ibéricas derivariam de uma mesma tradução para galego-português precedente, a ser voluntária essa omissão do texto, tratar-se-ia de uma decisão do tradutor afonsino.

O poema que se segue retrata a entrega do cavalo de Troilo a Briseida por Diomedes. Mas antes disso, no texto em prosa, Diomedes, tendo ficado preso de amor no primeiro momento em que contemplou Briseida, pediu-lhe que o aceitasse enquanto vassalo e amigo. A descrição do cativo amoroso proporcionado pela visão da amada não consta nem do original francês, nem da versão de Afonso XI:

<i>Roman de Troie</i>	<i>Historia Troyana Polimétrica</i>	<i>Roman de Troie</i> , versão de Afonso XI
E li fiz Tydeüs l'en meine Qui ainz en soffera grant peine Qu'il sol la baist ne qu'il i gise ⁸⁵³	Luego la tomo por la rrienda el fiio de Tideo, Diomedes; e tant de allego a ella, fue preso del su amor, e la levo fasta la tienda de su padre. E este sofrio despues muchas penas e mucha coyta por ella ante que ningud plazer della oviesse, segund que adelante oyredes. Despues luego que la Diomedes tomo por la rrienda luego la començo a dezir. ⁸⁵⁴	Diomedes fue luego tomar la donzella por la rrienda. Et despues que fueron yendo, començo de Diomedes tal rrazon. ⁸⁵⁵

Note-se que se antecipa, desde logo, o sofrimento a que o herói grego estará sujeito, visto que não será imediatamente correspondido. Se Benoît encena aqui, de facto, todo o processo da solicitação da dona, da não correspondência e, depois, da aceitação de Briseida de Diomedes enquanto seu vassalo e amigo, o tradutor na *Historia Troyana Polimétrica* revela, mais uma vez, saber fazer um aproveitamento poético da situação, aproveitamente esse que combinava muito bem com os modelos que ele

⁸⁵² Cf. Kelvin M. PARKER, 1977, p. 159.

⁸⁵³ Cf. Léopold CONSTANS, 1904-1912, vol. II, p. 307, vv. 13529-13531.

⁸⁵⁴ Cf. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, 1934, p. 149.

⁸⁵⁵ Cf. Kelvin M. PARKER, 1904-1912, p. 159.

parecia ter como referência: os galego-portugueses. Assim, antes de dar voz ao herói grego, não salta nenhuma etapa desse processo de enamoramento: primeiro Diomedes vê a dona, depois entra em cativeiro amoroso, e, por último, antecipa-se desde logo o sofrimento que terá de suportar antes de conseguir obter a recompensa pelo serviço prestado. E é exatamente isso que se sublinha na tradução do seu longo discurso⁸⁵⁶. O texto francês dá ênfase a todos os processos da vassalagem amorosa: desde a homenagem, ao juramento de fidelidade eterna, ao serviço em si. Mas as palavras da família de *servir* são apenas mencionado duas vezes (“Al servir sui abandonez” e “Quar qui ço aime e prie e sert”). Nas traduções ibéricas, há uma insistência nesse vocabulário: a versão de Afonso XI repete-o quatro vezes, e a *Polimétrica* seis. Parece-nos evidente que esta opção se enquadra dentro de uma perspectiva erótica trovadoresca, especificamente galego-portuguesa, que encarava implícita e equivocadamente o serviço como um processo que teria de resultar sempre, e sem grande demora, na correspondência e na consumação amorosa e, mais ainda, na posse da mulher.

Ora, esta fórmula de solicitação amorosa, não tendo os resultados desejados, isto é, a aceitação da dona e a recompensa, leva inevitavelmente o sujeito masculino, nas palavras de Diomedes, a “sofrir mucha coyta, e al cabo prender muerte”. No entanto, Briseida, apesar de não corresponder imediatamente aos seus propósitos, também não se mostra hostil a essa possibilidade. Se no original francês e na versão de Afonso XI se sublinha essa atitude da personagem feminina, na *Historia Troyana Polimétrica* vai-se mais longe, dando-se ênfase à capacidade que o herói grego teria em manipulá-la:

<i>Roman de Troie</i>	<i>Historia Troyana Polimétrica</i>	<i>Roman de Troie</i> , versão de Afonso XI
Diomèdes fue sage e proz: Bien entendi as premiers moz Qu’el n’estoit mie trop sauvage Itant li dist de son corage ⁸⁵⁷	Quando Diomedes oyo aquesto que Breyseda dizie, fue muy alegre a gran maravilla, ca luego el entendio, commo omne muy sabidor, en aquellas palabras que Breyseda dezia, que non era ella muy brava nin muy esquiva, nin era tal que la non podiesse el muy bien tornar por tienpo a su parte. E rrespondiol por ende e dixol ⁸⁵⁸	Des que Breçaida su rason ovo acabada, bien entendio Diomedes que ella era de buena rrazon, et dixol assi ⁸⁵⁹

⁸⁵⁶ Ver Anexo 5.

⁸⁵⁷ Cf. Léopold CONSTANS, 1904-1912, vol. II, p. 317, vv. 13681-13684.

⁸⁵⁸ Cf. Ramón MENÉNDEZ, 1934, p. 154.

Esta alteração resulta numa mudança de sentido no texto. Na *Polimétrica*, não é a personagem feminina que demonstra benevolência, mas sim a masculina que, vendo uma boa oportunidade para chegar aonde quer, consegue mudar a vontade dela. Por isso, ele é descrito como “*omne muy sabidor*”, e ela como alguém que ele conseguirá “*muy bien tornar*”. Parece-nos, pois, que estamos perante uma afirmação de ascendente sobre o feminino. O homem serve, mas não obter o retorno do favor não faz parte dos seus planos.

Como forma de conquistar Briseida, Diomedes decide enviar-lhe o cavalo de Troilo, do qual o havia derrubado em batalha, através de um mensageiro. O poema, que na *Polimétrica* tem 104 versos, recria 54 do *Roman de Troie*⁸⁶⁰. Ora, este mensageiro enviado por Diomedes reproduz o discurso do seu amo, servindo-se da expressão “*la señor mía*” quando se dirige a Briseida, utilizando depois “*señora*” quando passa a falar em seu nome. Se é verdade que encontramos uma alternância entre as duas designações ao longo da obra, também é verdade que essa utilização parece obedecer a um padrão: o substantivo uniforme é utilizado em relação à mulher quando está em posição de vocativo, enquanto o feminino tanto pode estar num vocativo como em qualquer outra função sintática da frase. Além disso, é de notar também que esta forma arcaica uniforme surge apenas nas passagens em verso, e não nas passagens em prosa, o que nos parece indicativo da sua origem.

Relativamente a este poema, destacamos, ainda, que esta figura do mensageiro, o intermediário da relação entre Diomedes e Briseida, é chamada por esta última de “*mandadero*”. Vimos atrás que se trata de uma personagem habitual dos *cantares d’amigo*, tendo a função de favorecer a relação entre os amantes. Ela surge a partir do momento que o motivo do *mandado* se impôs enquanto *topos* literário neste género. É certo que neste texto ainda não existe uma entrega bilateral ao amor, como era comum no género *d’amigo*, visto que Briseida ainda não aceitou Diomedes como seu correspondente amoroso. No entanto, o aproveitamento que se faz do mensageiro neste contexto, designado de forma específica como “*mandadero*” na voz da personagem feminina, não será coincidência.

Dando já indícios da mudança dos seus sentimentos, Briseida aceita a oferta enviada pelo herói grego, referindo, contudo, que, para lhe agradar, ele deve ajudar os

⁸⁵⁹ Cf. Kelvin M. PARKER, 1904-1912, p.161.

⁸⁶⁰ Ver Anexo 6.

troianos, mas deixando no ar que ele não lhe causa desagrado: “E si me el ama yacuant/ no he por que l’desamar”. Assim, no poema seguinte, Diomedes consegue, finalmente, ganhar o amor da sua amada. Este poema é composto por 158 versos, que correspondem a 105 do *Roman de Troie*, estando em falta, contudo, o fólho 174 do manuscrito, que conteria os versos 15056-15136⁸⁶¹. O episódio começa, no texto francês, com a descrição do padecimento amoroso do herói, caracterizando o seu estado como volúvel: ora está triste, ora está feliz. Experimenta todos os sintomas da coita: perde o sono, perde a vontade de comer, chora, suspira, e suplica. Quando se dirige a Briseida, refere que prefere a morte a viver naquele sofrimento: “Fust par mei portez ne saisiz./ Mieuz me vaudreit estre feniz”. Para além desta, é feita mais uma referência à morte neste episódio do texto de Benoît (“Ne puet guarir ne nuit ne jor), ao passo que na versão em prosa e em verso essa referência surge em seis ocasiões, de formas variadas: “que l’era muerte e al nom”, “sinon perder la vida”, “menazar vos a de muerte”, “el cuerpo perdades”, “el se mata”, “a quien non le quier ver bivo”. Há, pois, nesta versão uma insistência no *topos* da morte por amor. E tenhamos em conta que não temos a tradução de cerca de oitenta versos, que estariam na folha que se perdeu.

O texto francês conta também com algumas imprecações contra as mulheres, que a versão ibérica traduz e amplia. Os 38 versos⁸⁶² de comentários misóginos do narrador dão origem, na *Polimétrica*, a 50⁸⁶³, amplificando a percepção que o leitor tem do sofrimento masculino através da anáfora “alli”. O discurso de Diomedes repete a terminologia do serviço amoroso próprio da poesia galego-portuguesa: faz referência ao “serviço”, referência que estava ausente do original francês, e repete, em três versos consecutivos, a apóstrofe à *señor*. Mas, mais importante, são os últimos versos do texto de Benoît desta deriva anti-feminina, que não correspondem à tradução que foi feita. No primeiro, faz-se referência à incapacidade de o amador manter a discrição da relação, visto que não consegue evitar demonstrar o seu sofrimento. Na segunda, critica-se o mesmo amador por andar sempre “cuytado/ por muger que lo desama”, deixando-se vencer por ela, que o quer ver morto. Esta crítica à atitude masculina de submissão “çiega”, que não encontramos no texto de Benoît, pode ser compreendida dentro de uma perspetiva trovadoresca de crítica aos excessos da *coita*. Basta que nos lembremos

⁸⁶¹ Ver Anexo 7

⁸⁶² Vv. 15034-15072.

⁸⁶³ Vv. 62-112.

daquela composição de Airas Nunes⁸⁶⁴, na qual o trovador lança uma crítica aos desesperados de amor. Curiosamente, estes comentários estão ausentes da versão de Afonso XI, referindo-se apenas “ca las mugieres de tal manera son”.

Por último, o tradutor da *Polimétrica* utiliza a metáfora “mi lunbre”, no elogio que o herói tece a Briseida, a qual surge com alguma frequência na lírica galego-portuguesa, com trinta e oito ocorrências em vinte e oito textos⁸⁶⁵, sendo que a maioria pertence ao género de amor. Uma pesquisa no *Corpus del Español* registou duzentas e oitenta e oito ocorrências para “lumbre” e cento e cinquenta e seis para “lunbre” em textos dos séculos *XIII* e *XIV*, sendo que nenhuma delas era utilizada em contexto de metáfora amorosa. Também não se trata de uma tradução directa do *Roman de Troie*, uma vez que o termo também não surge no texto original, pelo que a possibilidade de influência da lírica galego-portuguesa é a que nos parece mais provável.

Ao longo destes episódios que retratam a relação Diomedes-Briseida aqui analisados, destacámos o vocabulário relacionado com o serviço amoroso, com a denominação da figura feminina, com a descrição da sintomatologia amorosa, com a correspondência e com a atitude masculina perante o amor. Podemos encontrar todos esses aspetos, com uma proximidade muito grande, na poesia trovadoresca galego-portuguesa. Contudo, não é só na linguagem amorosa que esse contágio pode ser observado, como verificámos na análise do poema sobre o lamento de Aquiles. Vejamos, no último capítulo, uma curiosa passagem de uma tradução do texto para prosa.

⁸⁶⁴ B873, 885bis/ V457, V469.

⁸⁶⁵ B1066/ V657; B1066/ V657; B920bis/ V508; B362; B1240/ V845; B723/ V324; A158; B1092/ V683; B1012/ V602; B1079/ V671; B1163/ V766; B619/ V220; B1149bis/ V752; B814/ V398; A279; B508/ V91; A295/ B995/ V584; B541/ V144; A74/ B187; B697/ V298; A172/ B323; A147/ B270; A254; B1057/ V647; B1058/ V648; B812/ V396; B923/ V511; A231/ B421/ V33.

3. A crítica ao “privado del Rey”

Num episódio inserido durante a quarta batalha entre os gregos e os troianos, Diomedes, filho de Tideu, derruba Eneias do cavalo, dirigindo-lhe, depois, algumas palavras pouco amistosas, que o acusam de ser mau conselheiro. O tradutor da *Historia Troyana Polimétrica* reproduz, na parte em prosa, esse episódio, mas pinta-o de uma forma muito semelhante a alguns escárnios galego-portugueses. Comparemos as duas versões, visto que esta passagem do texto se encontra ausente da versão de Afonso XI (estaria em alguns fólios que se encontram perdidos, os mesmos onde constam os lamentos de Aquiles):

<i>Roman de Troie</i> (vol. II, p. 166, vv. 11255-11268)	<i>Historia Troyana Polimétrica</i> (p.84)
“Puis li a dit: Sire, honorez Qui lesa utres conseuz donez, Mout estes proz, mais, par ma fei, Ne me pris pas meins endreit mei. Quel damage se l’om vos pert! Ou trouvera l’om mais coilvert Ne losengier nul qui vos vaille? Ne venez mais a la bataille, Que mal vos vueil por le conseil Que vos donastes non feeil L’autr’ier al rei de mei laidir: Faire vos en cuit repentir. Mar vos cola onques del col: Tenir vos en poëz por fol”	E dixol entonces Diomedes como escarnio: “vos, consejero e muy privado d’el rrey, vos sodes el que davades all rrey los muy buenos consejos. Grand perdida ha fecho el rrey en perder tal consejero commo vos, vil siervo e lisongero e malo. Consejo vos de que de aqui adelante non vengades mas a la batalla, ca vos quiero yo muy gran mal syn guisa, e se y venierdes, non podredes escapar de mis manos, que vos yo non mate, por el mal consejo que vos diestes al rrey que feziesses mal a mi. E por ende creed que, sy outra vez entrades en la batalla, que por vuestro mal puede ser e non por al, e tener vos hedes por loco, por el mal consejo que diestes.”

A crítica é a mesma, tanto no original francês, como na versão ibérica: Eneias é mau conselheiro e, especificamente, aconselhou mal o rei. Contudo, nesta última, é dada ênfase ao facto de ele ser “privado d’el rrey”. Aliás, o rei é mencionado quatro vezes quando, no texto de Benoît, só o havia sido uma. Além disso, repare-se como o narrador introduz o discurso “E dixol entonces Diomedes como escarnio”. Essa mesma ideia está também presente no título: “Commo Diomedes derribo a Eneas e escarneja del”. Ora, esta passagem da *Polimétrica* assemelha-se bastante a um grupo de duas composições escarninhas galego-portuguesas que têm como alvo exatamente os privados d’el rei que, pelos seus maus conselhos, o levaram a tomar más decisões. “Os privados, que d’el-rei

han”⁸⁶⁶ e “Vós, que soedes en corte morar”⁸⁶⁷, são da autoria do conde D. Pedro, e, nelas, o trovador critica os conselheiros régios por conduzirem o rei a fazer exatamente o que eles querem, levando-o a cometer injustiças, como afirma na finda à primeira composição:

E u compre conselh’ou sen
a seu senhor, non saben ren
se non en todo desigual.

A referência que na *Polimétrica* é feita ao escárnio e a escolha do vocabulário aproximam este texto destas composições satíricas, ou outras do mesmo género que eventualmente tenham existido. E não nos esqueçamos que, em Portugal, a crítica aos conselheiros régios foi também muito acesa na literatura que retratou os conflitos que levaram à deposição de Sancho II⁸⁶⁸. Contudo, é de ressaltar que o tema dos maus conselheiros é antigo e era muito comum na épica e na historiografia⁸⁶⁹. Além disso, é bem possível que as composições do conde de Barcelos sejam posteriores à *Historia Troyana Polimétrica*. Na ausência de outros textos, resta-nos concluir que a presença múltipla deste tema em textos de variada índole parece revelar uma intertextualidade que não se deve negligenciar.

⁸⁶⁶ V1038. Esta composição surge atribuída a Martim Moya. No entanto, António Resende de OLIVEIRA, 1994, p., sugere que ela pertença, na verdade, a D. Pedro, visto que a composição surge na segunda transcrição do *Cancioneiro da Vaticana*, imediatamente antes da obra do conde de Barcelos, e haver, neste passo do cancionero, alguma flutuação nas rubricas atributivas.

⁸⁶⁷ B888/ V472=1036.

⁸⁶⁸ Logo na *Primeira Crónica Portuguesa*, é escrito sobre D. Sancho II: “E começou de seer muy bõ rey e de justiça. Mais ouve maaos conselheiros, e depois da alli em diante nom foy justiçaoso”. Cf. Filipe Alves MOREIRA, 2008, p. 139. Sobre as diferentes perspetivas sobre o assunto, ver também Herlânder Gonçalves dos SANTOS, 2009.

⁸⁶⁹ Maria Gimena del Rio Riande mostra como o tema dos maus conselheiros era comum na épica e na historiografia, sendo também utilizada no *Livro de Linhagens*, pelo mesmo conde D. Pedro. Cf. María Gimena del RIO RIANDE, 2004. Na Crónica de Afonso XI, Albar Nunez Osório constitui o paradigma deste tipo de personagens. Sobre o assunto, ver María Fernanda NUSSBAUM, 2011.

4. Conclusões

Analizados os episódios que nos pareceram mais oportunos, chega o momento de retirarmos algumas conclusões. Benoît, procurando uma interpretação medieval da matéria clássica, e baseando-se nas obras de Dares e Dictis, que eram, para o público altura, mais credíveis que os clássicos de Homero, produz um texto em que introduz elementos do romance de cavalaria e da *fin'amors*, entre outros. Os contornos amorosos da lenda são extremamente valorizados, e Benoît reconta algumas das histórias mais conhecidas – Jasão e Medeia, Paris e Helena, Aquiles e Polixena – e inventa outra – a de Troilo, Briseida e Diomedes – que não passou despercebida ao longo dos tempos. A *Historia Troyana Polimétrica* traduz menos de um terço do *Roman de Troie*, contendo apenas a história amorosa dos últimos três. Mas o tradutor ibérico não se limita a transpor *ipsis verbis* as palavras do autor francês. Especialmente nos episódios que envolvem as vicissitudes amorosas deste triângulo, ele decide ampliar o texto original e, ao fazê-lo, deixa-se contagiar pela linguagem amorosa que predominava na península ibérica: a galego-portuguesa.

A utilização do substantivo uniforme *señor* para fazer referência à personagem feminina é, talvez, a marca mais evidente desse contágio. Mas a linguagem do serviço amoroso que é escolhida, a caracterização do amante que sofre mais do que ninguém e cujo único destino é a morte, a estratégia de representação da dominação do feminino que é adotada e o recurso a metáforas amorosas que são próprias desta tradição, são temas e motivos que parecem também remeter para a poesia amorosa galego-portuguesa nesses momentos amplificativos. Encontrámos também influência do género satírico quer nos textos em prosa, quer naqueles em verso.

Por outro lado, o tradutor/poeta da *Historia Troyana Polimétrica* não se mostrou alheio à linguagem amorosa narrativa do romance arturiano, muito embora essa linguagem esteja já presente no original francês, nem à prosa cronística, cujos temas e formas de expressão também vimos aqui aflorarem.

Posto isto, seria possível o tradutor desta obra conhecer a lírica trovadoresca galego-portuguesa?

A tradução do *Roman de Troie* para a *Historia Troyana Polimétrica* deverá ter sido realizada durante a primeira metade do século XIV, sendo, portanto, coetânea da versão de Afonso XI, e podendo ter ocorrido, como vimos, no mesmo ambiente. Por

esta altura, a poesia galego-portuguesa estaria já na fase de declínio, sendo que os últimos trovadores eram maioritariamente portugueses. Mas, por outro lado, existiam já algumas compilações em cancioneiros e a produção poética dos trovadores poderia bem circular em rolos por toda a Península⁸⁷⁰. Acrescentemos que durante muito tempo, em toda a Península Ibérica, o galego-português havia sido a língua escolhida para cantar o amor. Foi a língua que Afonso X, o Sábio, rei de Leão e Castela, escolheu quando decidiu compor cantares de amor, de escárnio e maldizer, bem como as Cantigas de Santa Maria. E igualmente trovador era o seu neto, Afonso XI, que terá patrocinado a outra versão do *Roman de Troie* exclusivamente em prosa, e possivelmente, também esta. Foi, aliás, a Afonso XI, que o conde de Barcelos legou em testamento o seu *Livro das Cantigas*, que compilaria, muito provavelmente, uma grande parte das composições escritas em galego-português, o que nos parece revelador do suposto interesse régio por esta manifestação cultural.

Concluindo, o ambiente poético ainda era, em meados do século XIV, o trovadoresco. E não esqueçamos que este fenómeno ainda teve continuidade, para lá do século XV, com os poetas galego-castelhanos, que vieram depois a ser integrados por Juan Alfonso de Baena no *Cancionero de Baena*, ainda que esvaziada de todas as questões sociológicas que lhe deram origem. Assim, ao fazer a tradução de um texto que incidida sobre o amor cortês, o tradutor, que também deveria ser poeta, não se inibiu de deixar nela a marca da linguagem amorosa que lhe era mais familiar. Aliás, da linguagem trovadoresca em geral.

⁸⁷⁰ Cf. António Resende de OLIVEIRA, 1994, pp. 213-282

Capítulo III

A linguagem trovadoresca galego-portuguesa no *Amadís de Gaula*

1. O surgimento do *Amadís de Gaula* na Literatura Ibérica

O *Amadís de Gaula* é o primeiro original ibérico de um romance de cavalaria. O texto que nos chegou é uma versão impressa de 1508, que, segundo o prólogo,

fue corregido y enmendado por el honrado y virtuoso cavallero Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo, y corrigióle de los antiguos originales que estavan corruptos y mal compuestos en antiguo estilo, por falta de los diferentes y malos escriptores quitando muchas palabras superfluas y poniendo otras de más polido y elegante estilo tocantes a la cavallería y actos della⁸⁷¹.

De acordo com o excerto que transcrevemos, à data da sua publicação, o romance do *Amadís* já circularia consistentemente pela Península Ibérica. Esta informação é confirmada quer pelas referências literárias que lhe são feitas, a primeira das quais antes de 1350⁸⁷², quer pela onomástica que, à semelhança do que havia acontecido com o romance arturiano, adota os nomes das personagens da obra⁸⁷³.

Os investigadores têm sido unânimes em apontar a tradição arturiana e a matéria troiana como os principais macrotextos que enquadraram a elaboração deste romance. A primeira, sobretudo no que diz respeito ao *Lancelot en prose*, com um peso bem mais significativo, visto que tem influência na recreação de inúmeros episódios⁸⁷⁴, dos momentos de investidura e armamento à onomástica, sendo, ainda, possível fazer um paralelo entre vários episódios e personagens dos romances arturianos como o *Amadís*⁸⁷⁵. A segunda, de forma complementar, mas não estrutural, sendo também evidente na onomástica, nos comentários do narrador e em alguns episódios⁸⁷⁶.

⁸⁷¹ Cf. *Amadís de Gaula*, vol 1, p. 225.

⁸⁷² A primeira menção conhecida ao *Amadís* foi feita na obra *Glosa castellana al Regimiento de Príncipes de Egidio Romano*, composta pelo frei Juan García de Castrojeriz, e dedicada a D. Pedro, filho de Afonso XI, pouco antes de 1350. Para esta e para as restantes dezanove referências literárias ao romance ibérico antes de 1508, ver Martín de RÍQUER, 1987.

⁸⁷³ Cf. Juan Bautista AVALLE-ARCE, 1990, em especial o capítulo “El «Amadis de Gaula» antes de 1508”, pp. 64-99. Ver também Isabel BERCEIRO PITA, 1993; Aquilino SUÁREZ PALLASÁ, 1995; *Idem*, 2006. Para uma pesquisa sobre estas questões, ver a base de dados María CODURAS, DINAM. *Diccionario de nombres del ciclo amadisiano*. Disponible en: <<http://dinam.unizar.es>> [Acceso el 08/11/15].

⁸⁷⁴ Cf. Pere BOHIGAS BALAGUER, 1951, vol. II, pp. 222 e sgs e María Rosa LIDA DE MALKIEL, 1969.

⁸⁷⁵ Por exemplo, entre Lancelot, Tristão e Amadis; entre e Merlim e Arcaláus, el Encantador; e entre Morgana e Urganda, la Desconocida. Cf. *Amadís...*, p. 54.

A tradição arturiana terá entrado na Península Ibérica, pela primeira vez, depois do casamento entre Afonso VIII e Leonor de Inglaterra (1170), que, segundo Cacho Blecua, terá trazido um volume da *Historia Regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth⁸⁷⁷. Definitivamente, a matéria arturiana está na Península Ibérica com a redacção do *Liber Regum*, que usa extensamente o *Roman de Brut*⁸⁷⁸. Por seu lado, a matéria troiana presente na *Historia Troyana Polimétrica*, na *História Troyana* e na *Crónica Troyana*, parecem seguir, como vimos atrás, não os textos clássicos, mas sim o *Roman de Troye*, de Benoît de Saint-Maure, que, por sua vez, se baseava nas obras de Dares Frigio e Dictis Cretense⁸⁷⁹. O *Amadís* afirma-se, assim, como um grande recetor de várias tradições que se mesclam e originam novos motivos que se irão disseminar pelos livros de cavalaria ibéricos⁸⁸⁰.

O texto que nos chegou possui significativas diferenças relativamente aos modelos pré-existentes, cujos vestígios podemos encontrar na tradição literária que se seguiu. Os estudos de Avalle-Arce mostram que o texto existente do *Amadís* apresenta diferenças significativas relativamente às versões prévias: Amadís morreria às mãos do seu filho Esplandián, levando ao suicídio de Oriana⁸⁸¹. O autor refere ainda que quase todos os detalhes do nascimento de Amadís seriam da responsabilidade de Montalvo, bem como as suas aventuras de cavaleiro andante, sobretudo no terceiro livro, e os episódios da Peña Pobre, dos quais sobressai uma marcada moral cristã. É, pois, essa moral que parece estar na base da refundição de Montalvo. Na opinião de Avalle-Arce,

⁸⁷⁶ Cf. *Idem*, p. 55.

⁸⁷⁷ Pode tratar-se do ms 6319 da Biblioteca Nacional de España. Também Afonso X revela conhecê-la na sua *General Estoria* e na poesia profana. Cf. Fernando GÓMEZ REDONDO, 1998, e *Idem*, 2013.

⁸⁷⁸ Cf. Francisco BAUTISTA, 2013.

⁸⁷⁹ *De excidio troiae historia* e *Ephemeris belli troiani*, respetivamente. Ver página 266.

⁸⁸⁰ Para o ponto de situação sobre os estudos amadisianos, com uma sistematização das principais referências bibliográficas de estudos sobre as mais variadas vertentes do romance, consultar Filipa MEDEIROS, 2006.

⁸⁸¹ O autor baseia-se na tradição literária transmitida por várias fontes, entre as quais o *Cancionero de Baena*. Vai ainda mais longe e, baseando-se no esquema de Lord RAGLAN, 1936, sobre a vida dos heróis folclóricos, considera que Galaor morreria às mãos de Amadís, enquanto batalhava do lado do seu senhor, o rei Lisuarte, e que este último pereceria em batalha com alguém próximo do herói, o que levaria à sua coroação. Cf. Juan Bautista AVALLE-ARCE, 1990, pp. 101 e sgs. Sobre o final desta versão primitiva do *Amadís*, ver também Maria Rosa LIDA DE MALKIEL, 1952-1953.

el *Amadís* de Montalvo es un himno al amor cortés cristianizado (...) Pero el *Amadís* primitivo, com su reconocida prioridade en el tiempo, es produto de un clima literário distinto en casi todo. En vez de ser un himno al amor cortés, esse texto perdido fue una brillante y misógina demonstración de los peligros incitados por el amor. (...) hasta el momento de la habilíssima intervención de Garcí Rodríguez de Montalvo, que desfiguró la novela para sempre, el *Amadis de Gaula* fue la españolización efectiva y originalíssima del mito de Tristán y Iseo⁸⁸².

Se a primeira menção ao *Amadís* é feita ainda antes de 1350, isso significa que o texto terá sido escrito pelo menos na primeira metade do século XIV, ou seja, numa época em que a linguagem amorosa peninsular era predominantemente trovadoresca e galego-portuguesa. No entanto, o panorama dos estudos amadisianos negligencia o peso que essa herança terá tido no surgimento deste primeiro romance de cavalaria peninsular. Se é um facto que a construção do ideal cavaleiresco e amatório amadisiano deve muito à tradição arturiana⁸⁸³, como refere o autor espanhol, também é evidente que existem entre ambos diferenças suficientemente grandes para permitir a postulação de outras influências. Fazendo incidir a nossa análise sobre os episódios amorosos, e sem querer discutir a questão das origens⁸⁸⁴, iremos tentar apurar se e de que forma a poesia trovadoresca galego-portuguesa deixou as suas marcas nesta obra.

⁸⁸² Cf. *Idem*, pp. 131-132.

⁸⁸³ Sobre esta questão, ver Juan Manuel CACHO BLECUA, 1979; Raymond H. BRUCE, 1977; e Grace Sara WILLIAMS, 1909, p. 39 e sgs.

⁸⁸⁴ Grace Sara WILLIAMS, 1909, pp. 1-39, resume muito bem a questão das origens.

2. O modelo amatório amadisiano

Amadís tem sido comparado pela crítica aos modelos de herói arturianos: Lancelot e Tristão. De facto, o herói ibérico é, à semelhança dos seus homónimos franceses, um servidor e amante fiel, que vive o seu amor em segredo, sofrendo coitas de amor. Contudo, há uma diferença essencial e fraturante entre Amadís e os heróis arturianos: o amor e o serviço não são dedicados a uma mulher casada, mas sim a uma solteira e matrimonialmente disponível. Esta mudança no paradigma dos amantes tem vindo a ser associada à perspectiva da moral cristã que imperou na Europa do século XV⁸⁸⁵, de tal modo que Cacho Blecua chega mesmo a postular que o matrimónio secreto, mecanismo utilizado no nosso romance como forma de legitimação da relação entre os amantes, foi acrescentado por Montalvo às versões primitivas⁸⁸⁶.

No entanto, é necessário ter em conta que, como verificámos anteriormente, o romance do *Amadís de Gaula* terá surgido certamente ainda na primeira metade do século XIV, ou até mesmo nos finais do século XIII⁸⁸⁷. Por esta altura, a linguagem amorosa peninsular, veiculada sobretudo pelos trovadores galego-portugueses, estava completamente arredada da moral clerical.

Assim, se originalmente a relação amorosa em perspectiva era uma relação entre duas personagens solteiras e disponíveis, sendo, no entanto, transgressora, porque era vivida em segredo e contra todas as normas sociais, não nos parece que o tom moralizador da ética cristã fosse um aspeto que tivesse tido influência na construção primitiva do romance.

Também nos parece improvável que o modelo seguido pelos autores do romance do Amadís tivesse sido o do poema *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes, aproximação que tem vindo a ser feita por este poema transmitir um paradigma de amor matrimonial. O *Amadís de Gaula*, muito embora tenha nascido do romance arturiano, preconiza um ideal amatório diferente, que não encontramos em nenhum dos textos dessa tradição.

⁸⁸⁵ Cf. Raymond H. BRUCE, 1977, pp. 148-153.

⁸⁸⁶ Ver o que diz Juan Manuel CACHO BLECUA, 1979, p. 122.

⁸⁸⁷ É dessa opinião Juan Bautista AVALLE-ARCE, 1990, pp. 99-100, que considera que a obra terá surgido no reinado de Sancho IV, ou seja, entre 1284 e 1295, patrocinado pela figura do rei. Por seu lado, Raymond H. BRUCE, 1977, sugere que a obra terá sido redigida durante o reinado de Afonso XI. Também Vicenç BELTRÁN, 1992, atribui a autoria do poema “Senhor genta”, que surge no Cancioneiro na Biblioteca Nacional (B 244/246bis), a alguém da corte de Afonso XI. O autor é da opinião de que esta composição terá sido adicionada tardiamente ao CBN.

Estamos perante dois amantes jovens, solteiros e disponíveis, que desenvolvem a sua relação de forma clandestina, relação essa que chega à consumação sexual, e que, mais tarde, leva ao casamento, que, no entanto, só ocorre no último livro, sendo da responsabilidade do refundidor da obra, Garci Rodriguez de Montalvo.

Será este um modelo de relação amorosa destituído de fontes? Ou a linguagem amorosa trovadoresca, especificamente galego-portuguesa, e dominante na Península Ibérica entre os finais do século XII e meados do século XIV, poderá ter tido alguma influência na construção deste protótipo de amantes? Ao longo dos próximos capítulos, procederemos à análise dos vários aspetos que edificam a relação amorosa do par Amadis-Oriana, não esquecendo outros que sejam igualmente relevantes para o nosso propósito.

2.1.A descrição da figura feminina, a *ira* e a *saña* da dona, e a denominação dos namorados

A heroína do *Amadís de Gaula*, Oriana, filha do rei Perión, é, à semelhança da *midons* da poesia trovadoresca occitânica, da *senhor* da lírica galego-portuguesa, de Isolda e da rainha Genevra do romance arturiano, a mais bela mulher do mundo, a melhor entre as melhores. Assim é descrita, por diversas vezes, ao longo do romance:

–Ay, cativo Donzel del Mar, sin linaje y sin bien!, ¿cómo fueste tan osado de meter tu coraçon y tu amor en poder de aquella que vale más que las otras todas en bondade y fermosura y de linaje?⁸⁸⁸

E

⁸⁸⁸ Cf. *Idem*, p. 306. Antes deste discurso de Amadís, há um enquadramento primaveril da ação: “Esto era en el mês de abril, y entrando por una floresta oyó cantar las aves y veía flores a todas partes, y como él tanto en poder de amor fuesse, membróse de su amiga y començó a dezir”. Notar a semelhança com a *Razón de amor*: “En el mes d’abril despues yantar/ estaua so un oliuar/ (...) Todas yeruas que bien oilen/ la fuent çerca si la tenie/ y es la saluia y sson [l]as Rosas/ y el liryo e las ui[ol]as/ Otras tantas yeruas y auia/ que sol no[m]bra no las sabia/ (...) En mj mano prys una flor,/ sabet, non toda la peyor/ E quis cantar de fin amor (...)”. Cf. Mario BARRA JOVER, 1989, vv. 11-12, 43-48 e 53-55. Para além de situar a ação no mesmo mês, Abril, o que não era assim tão comum, visto que o mês de Maio era o predileto para a descrição dos cenários bucólicos destinados ao amor, o quadro envolvente, tanto num como noutro caso, apoderam-se do protagonista masculino, levando, no primeiro, a tecer um lamento e, no segundo, a desejar tecê-lo, situação que é interrompida pelo surgimento da figura feminina. Relembro, apenas, que já estudámos a relação entre o poema castelhano e a poesia galego-portuguesa, em Carla Sofia dos Santos CORREIA, 2011.

–¡Ay, Dios!, ¿donde está allí la flor del mundo? ¡Ay, villa, cómo eres agora en gran alteza por ser en ti aquella señora que entre todas las del mundo no ha par en bondad ni hermosura, y ahun digo que es más amada que todas las que amadas son, y esto provaré yo al mejor cavallero del mundo, si me della fuesse otorgado⁸⁸⁹.

É uma beleza que emana de cima, de Deus, causando ao herói um sofrimento desmedido:

– ¡Ay, Dios! ¿Por que vos plugo de poner tanta beldad en esta señora y en mí tan gran cuita y dolor por causa della? En fuerte punto mis ojos la miraron, pues que pierdendo la su lumbre, con la muerte pagarán aquella gran locura en que al coraçon han puesto⁸⁹⁰.

Não existe, contudo, entre ambos, uma diferença social que justifique as reservas que são colocadas por Amadís. De facto, também ele é filho de rei. Num episódio em que Gandales, o seu amo, vendo-o sofrer, o tenta alertar para o facto de as suas qualidades lhe permitirem ter à sua disposição qualquer mulher que ele desejasse para si, o herói responde-lhe, zangado e fora de si, que ele não é, nem nunca poderia ser, o igual de Oriana:

–Ve, loco sin sentido, ¿cómo osas dezir tan gran desvarío?; ¿havia yo de valer, ni outro ninguno, tanto como aquella en quien todo el bien del mundo es?; y si outra vez lo dizes, no irás comigo un passo⁸⁹¹.

Não será, pois, por causa das diferenças sociais que Oriana e Amadís se vêem obrigados a manter o seu relacionamento em segredo. A superioridade da amada é um *topos* que surge já codificado pela gramática do amor cortês, não dizendo aqui respeito a uma questão social. Acontecia o mesmo na poesia trovadoresca galego-portuguesa, na qual existia, como vimos, uma desadequação entre aquilo que o modelo amatório occitânico propunha e a realidade sociológica dos seus principais atores.

Na verdade, Oriana não difere muito dos modelos arturianos de heroína femininos que a precedem. Se ela é descrita como a sem-par, a mais bela das mulheres, não vemos, contudo nenhuma indicação de qualquer característica física que a individualize, muito ao sabor do que acontecia, regra geral, na poesia galego-

⁸⁸⁹ Cf. *Amadís...*, p. 366.

⁸⁹⁰ Cf. *Idem*, p. 271.

⁸⁹¹ Cf. *Idem*, p. 367.

portuguesa⁸⁹². De facto, se na lírica occitânica dispomos de retratos ousados, que revelam alguns pormenores da aparência da senhora, e, no romance arturiano, sabemos que Isolda e a rainha Genevra são louras, no *Amadís* e na lírica galego-portuguesa impera a abstração total da descrição feminina. Como refere Avalor-Arce,

la beleza de la amada es sempre un abstracto paradigma, sin detalles físicos concretos que apunten a una posible identificación. (...)la beleza sin par de Oriana es de una abstracción total.⁸⁹³

Há, contudo, um episódio em que se menciona um aspeto que, não sendo caracterizador da imagem de Oriana, apresenta uma conotação erótica notável. No momento em que Amadís observa Oriana na janela, junto com Mabília, a primeira é assim descrita:

Amadís vio a su señora a la lumbre de las candelas, paresciéndole tanto de bien, que no ay persona que creyesse que tal fermosura en ninguna muger del mundo podría caber. Ella era vestida de unos paños de seda india, obrada de flores de oro muchas y espesas, y estava en cabellos, que los avía muy hermosos a maravilla, y no los cubría sino con una guirnalda muy rica; y quando Amadís assí la vio, estremeciósse todo con el gran plazer que en verla uvo; y el coração le saltava mucho, que holgar no podía⁸⁹⁴.

Se, de facto, não é avançada nenhuma descrição física, havendo apenas a referência à roupa e aos adornos, a representação de Oriana torna-se atraente porque esta surge “en cabellos”, tal como a mulher de um cantar de Osoir’Anes⁸⁹⁵, qual imagem irresistivelmente sedutora. Estar “en cabellos” apontaria para a sua virgindade, apresentando, ao herói, uma tentação à qual ele teria que resistir mesuradamente.

Concluindo, a heróina amadisiana é, então, a melhor e a mais bela das mulheres. Mas isso é tudo o que sabemos sobre ela, visto não haver indicação de qualquer característica identificadora, afastando-a, assim, quer dos modelos occitânicos, mais ricos neste aspeto, quer dos modelos arturianos que, não sendo expansivos, revelam,

⁸⁹² Como vimos, os textos em que se avança com alguma característica física situam-se, normalmente, na fronteira do escárnio.

⁸⁹³ Cf. Juan Bautista AVALLE-ARCE, 1990, p. 423.

⁸⁹⁴ Cf. *Idem*, p. 383.

⁸⁹⁵ Ver nota 236.

pelo menos, a cor do cabelo, e aproximando-a, por contraste, da imagem arquetípica da *senhor* da poesia trovadoresca galego-portuguesa.

A *señora* é bela, mas a *señora* pode ser também cruel. Assim surge igualmente Oriana, reagindo de forma violenta quando julga que Amadís lhe foi desleal. Depois de o herói vencer uma batalha que devolveria o reino a Briolanja, princesa de Sobradisa, que se enamora dele, o anão Ardián tece, na presença de Oriana, um comentário erróneo sobre uma possível relação entre os dois, o que a leva a escrever uma carta na qual expressa a sua dor e determina o fim da relação. Este episódio está na base da partida do herói para a Peña Pobre, na qual irá cumprir penitência, abandonando o mundo e o seu nome próprio. Ao ouvir o comentário do anão, Oriana reage de forma desmesurada e injusta:

Oído esto por Oriana, viniéndole en la memoria que con gran afición la licencia Amadís le demandara, dando entera fe aquello que el enano dixo, la su color teñida como de muerte y el coraçon ardiendo com saña, palabras muy airadas contra aquel que en ál no pensava sino en su servicio, començó a dezir, torcendo las manos una con otra, cerrándosele el coraçon de tal forma, que lágrima ninguna de sus ojos salir pudo, las cuales en sí recogidas muy más cruel y con más turable rigor le hizieron, que con mucha razón aquella fuerte Medea se pudierà comparar quando a su muy amado marido con outra, a ella desechando, casado vio⁸⁹⁶.

A comparação que é feita com Medeia resulta do facto de esta personagem reagir de forma igualmente violenta à notícia de que o seu marido não regressaria para junto dela, o que a levará a matar os seus filhos. Oriana é, então, caracterizada como uma pessoa que se deixa cegar pelo ciúme, reagindo com violência, aspeto que se reflete nos seus gestos. Mais à frente, quando decide escrever a carta a Amadís, é dito que ela foi

a la ira y saña sojuzgada, y puesta en tan gran alteración que muy poco fruto sacaron Mabilia ni la Donzella de Denamarcha de los verdaderos consejos que por ellas le fueron dados⁸⁹⁷.

Nessa carta, Oriana pede-lhe que nunca mais apareça à sua frente, pois o amor que ela nutria por ele transformou-se “en muy raivosa y cruel saña”⁸⁹⁸. Ora, a ira

⁸⁹⁶ Cf. *Idem*, p. 606.

⁸⁹⁷ Cf. *Idem*, pp. 675-676. Noutra passagem, também Gandalín adverte Oriana para o facto de Amadís ter sofrido imensuravelmente por causa da sua *saña*: “mi señor Amadís no es muerto; porque ahunque la tristeza y angustia que por vuestra saña tomó fue en su mano de la passar, no lo es la muerte sino quando Dios lo tuviere por bien”. ⁸⁹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 756.

⁸⁹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 677.

desmesurada da dona é um aspeto em que, como vimos, a poesia galego-portuguesa difere da occitânica. Nesta, o sentimento de ira é compensado pelo comedimento da dona, atingindo um equilíbrio notável entre euforia e disforia, equilíbrio esse que não se atinge na primeira. Ao mesmo tempo, lembramos, mais uma vez, que Tristão também é objeto da sanha feminina quando não consegue consumir o casamento com Isolda das Brancas Mãos, visto estar apaixonado por Isolda, a Loura. Dos textos clássicos, às narrativas tristanianas, à poesia galego-portuguesa e ao *Amadís de Gaula*, estabelece-se uma rede tão estreita de relações que se torna difícil avaliar a origem precisa do motivo que, por esta altura, já se havia tornado *topos* literário.

Outro aspeto em que o *Amadís* se aproxima da linguagem dos nossos trovadores, diz respeito à denominação dos namorados. *Amigo* e *amiga*, referindo-se ao par que estabelece entre si uma relação de teor amoroso, são designações transversais a vários textos, de vários géneros literários e de várias cronologias, começando, desde logo, pelo *Cântico dos cânticos*. É também utilizado em textos occitânicos e franceses, mas é no seio da poesia galego-portuguesa que ganha especial relevância, ao ponto de designar um género autónomo. Por si só, contudo, este facto não é determinante para o estabelecimento de uma relação do *Amadís* com a tradição lírica galego-portuguesa. Relevante é, sim, o facto de, em várias situações ao longo do romance, surgir o par lexical *amigo/amado*, que tão importante é nos trovadores ibéricos, nomeadamente naqueles que compuseram do género *d'amigo*. Como vimos, esta alternância surge, por diversas vezes, na voz do sujeito da enunciação feminino, em posição de rima ou refrão⁸⁹⁹. Assim, no *Amadís*, a personagem masculina é, muitas vezes, designada por “muy amado amigo”, “su amado amigo”, “su amado amigo Amadís de Gaula”, ou ainda “mi verdadero amigo (...) mi amado amigo”⁹⁰⁰, fazendo uso de uma terminologia muito próxima da galego-portuguesa. Vejamos, então, em que contornos é estabelecida essa relação entre o cavaleiro/amigo e a senhora/amiga.

⁸⁹⁹ Ver página 174. Para além deste par, também é muito frequente vermos, na poesia galego-portuguesa, outro, *grado/mandado*, que encontramos em cinco composições de amor (A304; A43/B155; B527b/V130; B59; A8/ B98), uma das quais de Martim Moya, autor que retomaremos nos próximos capítulos; três de escárnio (B1354/ V962; B1631/ V1165; B63); um sirventês moral (B871/ V455) e em dezassete de amigo (B 690/ V 292; B 929/ V 517; B 936/ V 524; B 1293/ V 898; B 680/ V 282; B 565/ V 168 ; B 590/ V 193 ; B 556/ V 159 ; B 1267/ V 873; B 1135/ V 726; B 930/ V 518; B 1273/ V 879; B 1190/ V 795; B 850/ V 436; B 1036/ V 626; B 1272/ V 878; B 832/ V 418). Também no *Amadís* surge este par. Ver, por exemplo, na página 307: “si a mi grado lo vos sabréis ni de otro por mi mandado”.

⁹⁰⁰ Cf. *Idem*, pp. 625, 661, 872, 1227 e 1353..

2.2. A linguagem do serviço amoroso

No romance arturiano, à semelhança do que acontecia na poesia trovadoresca occitânica, se o cavaleiro/trovador era vassalo do rei/senhor, a relação entre ele e a esposa deste último era expressa em tom de serviço. Tratava-se, no entanto, de um serviço que ultrapassava a dimensão social, situando-se em âmbito privado. No sul de França, o modelo amatório dos *troubadours* era a *fin'amors*, que, na opinião de Lazar, era a fonte de todas as virtudes – *mesura, jovens, joi, cortesia, pretz e valors*, etc. –, sendo, na sua origem, adúltero e com forte carga sexual:

Le coeur de la Dame peut appartenir au troubadour, puisque le mari n'a des droits que sur le corps. Mais le troubadour ne désire seulement le coeur de l'amante, comme on l'a trop souvent dit, il désire aussi ardemment son corps⁹⁰¹.

No entanto, os *troubadors* não consideravam o seu amor imoral ou pecaminoso, nem o procuravam conciliar com a moral cristã, ao contrário do que veio a acontecer com alguns *trouvères* do norte de França, que rejeitaram a conceção adúltera da *fin'amors* original, reconciliando esse conceito com a ideia de matrimónio cristão, também presente nos *romans*.

O autor estabelece, assim, uma diferença fundamental entre *cortesia*, o somatório de virtudes expectáveis do *fin amant*, e *courtoisie*, que, no norte de França, se encontrava relacionada com a ética cavaleiresca de origem cristã. Nestes contextos, o serviço amoroso constituía uma forma de obtenção de reconhecimento social. No romance arturiano, a instituição régia surge dependente do serviço da cavalaria que, na verdade, era desenhado em termos amorosos, o que atribui à figura feminina, a da rainha, um papel determinante no desenrolar da ação. Eduarda Rabaçal, ao estudar a figura da rainha Genevra nos textos franceses e galego-portugueses, chega à conclusão de que a dinâmica de relações que esta estabelece com Lancelot, cavaleiro da corte do rei Artur, relações essas que são adúlteras, ao mesmo tempo que é condenada – tornando-se essa condenação mais evidente à medida que avançamos no romance em prosa –, porque, ao ameaçar a instituição matrimonial, coloca em perigo a estabilidade

⁹⁰¹ Cf. Moshé LAZAR, 1964, p. 28.

do reino, acaba por se revelar como o sustentáculo da realeza, na medida em que esta depende da cavalaria para se manter segura:

a rainha é, na verdade, o elemento impulsionador da ação cavaleiresca, oferecendo a sua figura com o propósito maior de mostrar a elevação daqueles que detêm o poder guerreiro, fundamental para o sucesso do reino⁹⁰².

Afigura-se, assim, que, se em âmbito occitânico o serviço amoroso poderia ser transposto socialmente para uma forma de suprir a necessidade de reconhecimento e ascensão social, em âmbito francês, nomeadamente no seio do romance arturiano, foi adotado, em última instância, enquanto veículo de manutenção da ordem, muito embora a linguagem específica do serviço fosse mais frequentemente utilizada pelos poetas de língua d'Oc do que pelos autores dos romances, como nos alerta Raymond H. Bruce⁹⁰³. A erotização dessa linguagem é, contudo, algo que devemos ter em conta, mas cujo objetivo não nos é, à distância de cerca de nove séculos, totalmente perceptível. Na nossa opinião, tratar-se-á, muito provavelmente, de uma construção retórica, não podendo ser lida literalmente.

No contexto galego-português, como vimos, esta linguagem assume contornos diferentes. Não nasce de uma necessidade de reconhecimento social, visto que os nossos trovadores, oriundos dos grupos nobres, já o detinham, e muito menos era, pelo menos numa primeira fase, veículo de manutenção da ordem social, em favor da autoridade régia. Muito pelo contrário. Como referimos atrás⁹⁰⁴, a poesia trovadoresca em galego-português nasce no seio de um grupo que procurava obter legitimação e recuperar o poder perdido por causa da desestruturação das famílias, da dificuldade no acesso ao casamento, e da centralização do poder régio. Por esse motivo, a linguagem do serviço assume uma significação erótica mais evidente, na medida em que está na base de uma forma de solicitação amorosa que correspondia às necessidades reais de um grupo que encontrou na linguagem trovadoresca uma forma de expressão através da qual, com as devidas adaptações à sua realidade, poderia fazer o seu manifesto de contestação social.

Vejamos, pois, como é que o tema do serviço é apresentado no *Amadís*, de forma a podermos apurar que tradição literária poderá ter estado na sua origem.

⁹⁰² Cf. Eduarda RABAÇAL, 2013, p. 89.

⁹⁰³ Cf. Cf. Raymond H. BRUCE, 1977, p. 37.

⁹⁰⁴ Ver páginas 25-35.

Comecemos pelo princípio. No primeiro capítulo, quando o rei Perión e Helisena se conhecem, enamoram-se imediatamente:

en tal punto y ora se miraron, que la gran honestidade y santa vida della no pudo tanto que de incurable y muy gran amor presa no fuesse, y el Rey assí mismo della, que fasta entonces su coraçon sin ser sojuzgado a outra ninguna libre tenía, de guisa que assí el uno como el outro estuvieron todo el comer cuasi fuera de sentido⁹⁰⁵.

O primeiro contacto entre os dois, expresso numa linguagem fatalista – “en tal punto y ora” –, que é comum também à poesia galego-portuguesa⁹⁰⁶, resulta numa situação de êxtase contemplativo, muito frequente nas versões prosificadas do *Lancelot*⁹⁰⁷, como veremos.

Façamos um breve apontamento relativamente à utilização desta linguagem fatalista. Uma pesquisa pelo CORDE, em textos entre 1200 e 1500, revela-nos que a expressão “en tal punto” surge 19 vezes em 12 documentos, mas apenas no *Libro de Buen Amor* essa ocorrência precede o verbo “ver”. Nas restantes, encontra-se relacionada com o verbo “nascer”. Já a expressão “en tal punto” surge em 44 casos de 31 documentos dentro da mesma cronologia, mas em nenhum deles precedendo o verbo “ver” ou “ouvir”. Não surge nada para “em tal ponto” ou “em forte ponto”. Por seu lado, o TMILG dá-nos conta de uma ocorrência de “em forte ponto” fora da poesia trovadoresca na tradução galega da *General Estória*; uma para “en tal ponto” na *Crónica Xeral e Crónica de Castela* e nenhuma para “em tal ponto”, “en forte ponto”, “en tal punto” ou “en fuerte punto”. A utilização que é feita desta linguagem no *Amadís* aproxima-se, pois, daquela que os trovadores galego-portugueses também fazem.

Retomando a descrição da sintomatologia amorosa, depois deste primeiro impacto, quando procurava recolher-se no seu quarto, Helisena deixa cair no chão um anel que havia retirado do dedo para lavar as mãos. Quando o rei tenta ajudar a donzela a apanhá-lo, acabam por se tocar, e ele toma a sua mão, apertando-a, o que causa uma reacção em Helisena, que se “tornó muy colorada”⁹⁰⁸. Se este episódio se aproxima

⁹⁰⁵ Cf. *Amadís...*, p. 230.

⁹⁰⁶ Ver, por exemplo, os *cantares d’amor* de D. Dinis B531/ V134 (“se mi non val a que en for/ -te ponto vi”) e B572/ V176 (“u vus eu tal ponto ouvi falar”).

⁹⁰⁷ Cf. Eduarda RABAÇAL, 2013, pp. 11-12.

⁹⁰⁸ Cf. *Amadís...*, p. 231.

daquele do *Lancelot* em que, após o primeiro encontro, a rainha toma a mão do cavaleiro ao aceitar a sua vassalagem⁹⁰⁹, causando uma reação emocional neste, os papéis são agora invertidos. É o rei Perión que decide tomar a mão de Helisena, e é esta que reage a essa ação, corando. Depois disso, e “mirando al Rey com ojos amorosos”⁹¹⁰, agradece-lhe o serviço que ele lhe prestou, ao que ele lhe responde:

-Ay, señora – dixo él –, no será el postrimero, mas todo el tiempo de mi vida será empleado en vos servir.⁹¹¹

O termo *servir* apresenta aqui um duplo sentido. Ajudar Helisena a recolher o anel é o *serviço* a que esta se refere, mas a resposta deste constitui uma manifestação da sua intenção em prestar um *serviço* que é, também, amoroso. A ambiguidade deste termo é a mesma que encontramos no seio dos trovadores galego-portugueses, que, aplicando-o de forma reiterada, e associando *servir* a *amar*, lhe atribuem uma carga erótica notável.

Depois do encontro, Helisena revela à sua confidente, Darioleta, o receio que Perión ame outra mulher:

y com lágrimas de sus ojos y más del corazón le demandó consejo en cómo podría saber si el rey Perión outra mujer alguna amasse, y si aquel tan amoroso semblante que a ella mostrado avía, si le viniera en la manera y com aquella fuerça que en su corazón avia sentido.⁹¹²

Esta preocupação demonstrada por Helisena é a mesma que tantas vezes a *amiga* da poesia galego-portuguesa expressa, do mesmo modo, à sua confidente (amiga, mãe ou irmã), completando, assim, a inversão de papéis que ocorreu na passagem do *cantar d'amor* ao *cantar d'amigo*.

Quando passamos para o par Amadís-Oriana, a situação já se altera. Desconhecendo que os seus pais são reis, o Donzel del Mar, nome pelo qual era chamado Amadís, conhece Oriana aos doze anos de idade, quando a mãe desta o apresenta à sua filha como seu vassalo:

⁹⁰⁹ Este episódio está carregado de erotismo, uma vez que se coloca a tónica na nudez da mão da rainha: “Atant l’na lieve la reine par la main sus, et il est mout a eise qant il sant a sa main tochie la soe main et tote nue.”. Cf. François MOSÈS, 2012, p. 622.

⁹¹⁰ Cf. *Amadís...*, p. 231.

⁹¹¹ Cf. *Idem*.

⁹¹² Cf. *Idem*.

Él servía ante la Reina, y assí della como de todas las dueñas y donzellas era mucho amado; mas de que allí fue Oriana, la hija del rey Lisuarte, dióle la Reina al Donzel del Mar que la sirviesse, diziendo:

– Amiga, éste es un donzel que os servirá.

(...)

El Donzel (...) no fue enojado de la servir y en ella su coraçon fue sempre otorgado⁹¹³.

A situação de serviço em que o Donzel del Mar é colocado é por ele bem aceite, projetando-se para todo o tempo de duração da diegese esta situação de vassalagem incondicional. É de notar, neste excerto, a repetição por três vezes da forma verbal *servir*, pouco comum nos textos franceses, e também pouco comum, como vimos, na lírica occitânica. Esta repetição exaustiva de vocabulário do campo sémico do *serviço* é, como vimos atrás, uma especificidade da poesia trovadoresca em galego-português.

Esta insistência na terminologia relacionada com o serviço continua, mais à frente, no mesmo episódio, quando a princesa pergunta ao Donzel del Mar se o seu coração é tão fraco que não consiga pedir-lhe nada, ao que este lhe responde:

– Tan flaco – dixo él – que en todas las cosas contra vos me deve fалlescer, sino en vos servir como aquel que sin ser suyo es todo vuestro.

(...)

– Acuérdese, señora – dixo el Donzel – que el día que de aqui vuestro padre partió me tomó la Reina por la mano y poniéndome ante vos dixo «Este donzel os doy que os sirva»; y dexistes que os plazía; desde entonces me tengo y me terné por vuestro para os servir, sin que outra ni yo mismo sobre mí señorío tenga en cuanto biva⁹¹⁴.

Seja qual for a situação do nosso herói, a sua posição de vassalo mantém-se inalterável. O texto mostra-se, assim, repleto de referências ao *serviço*⁹¹⁵, à capacidade

⁹¹³ Cf. *Idem*, p. 269.

⁹¹⁴ Cf. *Idem*, p. 275.

⁹¹⁵ Alguns exemplos: “Ay, Dios, señor, y cuándo veré yo el tiempo en que servir pueda aquella señora esta merced que me haze” (p. 323); “y yo seré alla a la servir muy presto” (p. 329); “si yo, mi señora, fuesse tan dino o mis servicios lo meresciessen, demandaros ía piedad (...), que las cosas verdadeiramente amadas quanto más dellas se alcança mucho más el desseo y cuidado se aumenta y cresce, mas porque fenesciendo del todo, fenescería aquel que en ál no piensa sino en vos servir” (p. 384); “– Recebí vos este cavallero que vos tan bien servió quando era donzel, y sirvirá agora quando cavallero” (p. 392); “– Señora, plégaos que vaya a buscar mi hermano y lo traya aquí en vuestro servicio”; “y si no fuesse, señora, este mi triste coraçon, com aquel gran desseo que de serviros tiene sostenido, que contra las muchas y amargas lágrimas que dél salen com gran fuerça, la su gran fuerça resiste” (p. 526); “palabras muy airadas contra aquel que en ál no pensava sino en su servicio” (p. 606); “y ésta es aquella hermosa Oriana, que en el mundo par no tiene; amor, ésta me fezistes vos amar, y dádesme esfuerço para

de obediência do Donzel del Mar, mais tarde Amadís, aos *mandados* da sua senhora Oriana, mesmo quando essas ordens o condenam ao sofrimento e à penitência, como acontece no episódio em que Oriana, pensando que Amadís a havia trocado por Briolanja, lhe ordena que nunca mais se apresente à sua frente, o que o leva a refugiar-se na denominada *Peña Pobre* e a abandonar o mundo tal como o conhecia, adotando outro nome (Beltenebros), disposto a penitenciar-se até aos fins dos seus dias⁹¹⁶.

Há também um exemplo muito relevante num episódio em que Galaor, irmão de Amadís, declara a sua intenção de prestar serviço a uma dona que o tinha preso de amor:

– Dueña – dixo él –, vame como no os iría si fuéssedes en mi poder como lo yo soy en el vuestro, porque os faría mucho servicio y plazer, y vos no sé a qué causa lo fazeis comigo todo al contrario, no os lo merecendo, que mejor vos sería para vuestro cavallero y vos servir y amar como a mi señora, que no para estar metido en prisión, que tan poca pro os trae⁹¹⁷.

Este trecho é relevante, em primeiro lugar, pela insistência, mais uma vez, no vocabulário do serviço, que surge aqui repetido duas vezes – *servicio* e *servir* –; em segundo, porque esse vocabulário surge associado, nas duas ocasiões, a outro de conotação erótica – *plazer* e *amar* –, o que é revelador da significação que aqui lhe é atribuída, tão próxima daquela que é veiculada pelos trovadores galego-portugueses. A obsessão por esta terminologia chega ao ponto de o lexema ser repetido à exaustão, como acontece no episódio em que Gandales aconselha Oriana acerca dos conflitos entre Amadís e o seu pai, onde surge repetido sete vezes:

la servir” (p. 689); “– Comoquiera que avenga – dixo él –, esto que digo compliré en vuestro servicio y amor grande que vos tengo” (p. 695); “acordándose la cosas que por la servir avía hecho” (p. 731); “– Mi verdadeiro amigo, com muy poca razón, porque no a él mas a mí, por cuyo mandado a su corte venistes, avéis servido, i de mí avéis el galardón y avréis en cuanto yo biva” (p. 898); “no plega a Dios que tan buen hombre, y tan entendido como vos, erássedes a vuestra señora ni passássedes su mandado, ni tal consejo os daría, que no sería vuestro amigo; antes, que la sirvais, y cumpláis su voluntad” (p. 907). Também Gandalfín diz sobre Amadís, a Oriana: “– Señora, si vos dél doléis, es com gran derecho, que mucho es vuestro servidor” (p. 756); “– Pues agora me dezid quién sois, y veré si sois tal que deváis servir donzella de tan alto linaje.” – Cualquiera que yo sea – dixo Amadís –, la serviré yo de grado” (p. 870); “antes que la sirvais, y cumpláis su voluntad” (p. 907); “pues lo que se fizo fue por servicio de aquella a quien yo toda mi vida tengo de servir” (p. 1063).

⁹¹⁶ Sobre este episódio, ver Juan Bautista AVALLE-ARCE, 1984. Este episódio é muito semelhante ao da expulsão de Lancelot pela rainha Genevra no final do romance, originando a *Folie Lancelot*, que, segundo Ana Sofia Laranjinha, é um conjunto de episódios que contém igualmente matéria específica do *Tristan en Prose*. Cf. Ana Sofia LARANJINHA, 2005. Sobre este tema, ver também José Carlos MIRANDA, 1999, pp. 20-24 e Isabel CORREIA, 2009, p. 178 e *Idem*, 2015, pp. 290-295.

⁹¹⁷ Cf. *Amadís...*, p. 555.

– Señora, según mis servicios pequeños fueron, por mucha satisfacción tengo yo el vuestro gran conocimiento, aunque más galardón no haya; y señora, siempre me mandad en que os servir pueda, pues conocéis ser yo tanto vuestro, no mirando a este desamor que agora es entre Amadís y vuestro padre. Y aunque él lo desame, vos, señora, no le desaméis, pues que siempre vos sirvió desde su niñez cuando era Donzel del Mar, y después de cavallero, en cuantas afrentas se há puesto por vos servir; que demás de los muy grandes servicios (...) y por esto, señora, mi ánimo gran dolor siente en recibir tan mal galardón en pago de sus grandes servicios⁹¹⁸.

A preocupação pela não retribuição do favor e pela quebra dos contratos feudo-vassálicos é a mesma, quer no *Amadís*, quer na poesia galego-portuguesa, embora no primeiro, certamente por se tratar de um romance, a questão não se limite às relações amorosas. Também associado ao vocabulário do *serviço*, está, como vimos em relação aos trovadores galego-portugueses, o termo *mandado*, no sentido de “ordem” ou “pedido”⁹¹⁹. No *Amadís*, nota-se também uma especial ênfase que é dada a este termo, surgindo em várias ocasiões no texto⁹²⁰, algumas vezes de forma repetida e reiterada, como é o caso do exemplo que abaixo transcrevemos:

– Señora – dixo él –, en todo haré yo vuestro mandado sino en aquello que mis fuerças no bastan.

(...)

yo os digo que quedeis con mi padre si vos lo él rogare, porque las cosas que vos ocurrieren hagáis por mi mandado.

(...)

– Señora – dixo él –, yo soy vuestro y por vuestro mandado vine: no haré sino aquello que mandáis⁹²¹.

⁹¹⁸ Cf. *Idem*, p. 960.

⁹¹⁹ Ver 1.4.5, capítulo III. Relembramos que o termo *mandado* surge com especial relevância no universo argumentativo do *cantar d'amigo* com o sentido de “notícia” ou “mensagem”. Nos *cantares d'amor* o termo significa o “pedido” ou “ordem” dada pela figura feminina ao seu amigo, representando sempre o poder daquela em relação a este, muito embora, como vimos, no centro da questão esteja não obediência masculina, mas sim a desobediência.

⁹²⁰ Por exemplo: “sino hazer lo que por vos me fuere mandado” (p. 274); “– Señora, él no passará vuestro mandado por mal ni por bien que le avenga” (p. 379); “– Como vos mandardes – dixo él –, que yo no vengo a esta tierra sino por hazer vuestro mandado.” (p. 481); “y si vos vence, juraréis de hazer mandado de la señora deste castillo” (p. 504); “Pues tornando a Beltenebros, que en las casas de las beatas quedara atendendo el mandado de su señora” (p. 774); “– Señora, si sois loada, esto es con gran derecho según lo que en vos parece, y por dichoso se deve tener el que vuestra conciencia oviere, para os honrar e servir; y de mí vos digo que así lo faré en aquello que por vos me fuere mandado” (p. 869); “pido, señora, que no sea por vos mandado outra cosa” (p. 898); “– Don Guilán, el mi grande amigo, no plega Dios que tan buen hombre, y tan entendido como vos, errásedes a vuestra señora ni passásedes su mandado” (p. 907); “trayendo a su memoria los vicios y plazer [que] en aquella tierra oviera en presencia de su señora, donde por su mandado todas las cosas fazia” (p. 1025); “y ruégaos mucho, por aquel grande amor que vos há, que no os partáis desta tierra fasta que ayáis su mandado” (p. 1026).

⁹²¹ Cf. *Idem*, p. 385.

e também deste:

mi amigo, váleme la vuestra medida, y acorredme, que muero; y si en algún tiempo y sazón me fuestes bien mandado y nunca me faltastes, agora que más me es menester os ruego y mando que me socorráis y me libréis de la muerte; y, mi buen amigo, no tardeis, que yo vos lo mando por aquel senhorio que yo sobre vos he⁹²².

É de notar que as principais ocorrências do vocabulário associado ao serviço amoroso são mais constantes nos dois primeiros livros, diminuindo de frequência no terceiro, e sendo bastante episódicas no último. Se aceitarmos a opinião de Avalor-Arce acerca do nível de intervenção de Montalvo na obra⁹²³ – segundo a qual os dois primeiros livros são aqueles nos quais a intervenção do autor terá sido menor, sendo o último da sua autoria, e o terceiro bastante intervencionado, dado o final que foi reelaborado pelo escritor espanhol, bem como as aventuras de cavaleiro andante de Amadís que não constariam nas versões primitivas –, é notório que a utilização desta terminologia se deverá aos autores das versões primitivas, entretanto perdidas.

Se o motivo do “serviço de amor” que o *Amadís* insistentemente foca parece corresponder a um sentido já presente na poesia galego-portuguesa, o objetivo com que a ele se recorre não poderia ser mais diferente. Enquanto no primeiro caso se dá mais destaque à desobediência, quer no género *d’amor*, quer no género *d’amigo*, o que pode ser interpretado dentro da atitude de rebeldia demonstrada pelos trovadores face à obrigatoriedade do serviço sem retorno do favor, no segundo, faz-se claramente a apologia do serviço incondicional, da autoridade da senhora relativamente ao cavaleiro e da necessidade de este lhe obedecer. No *Amadís*, o homem é sempre vassalo, situação que aceita sem questionar, mesmo quando a sua condição social lhe permite não o ser, como acontece com o par Periön-Helisena.

Apesar desta diferença dos pontos de vista, o sentido que é dado a este motivo não se afasta daquele que os trovadores galego-portugueses também lhe dão: serviço e amor são utilizados lado a lado quase como sinónimos, representando uma conceção da relação entre os dois amantes que se quer mais íntima do que, à partida, seria de esperar.

⁹²² Cf. *Idem*, p. 759.

⁹²³ Cf. Juan Bautista AVALLE-ARCE, 1990, p. 471.

2.3. Temor que o cavaleiro sente perante a sua senhora

Um dos aspetos que atravessa a literatura medieval de tema amoroso, desde a lírica ao romance, é o temor que o protagonista masculino sente da sua senhora, fruto da relação hierárquica que é estabelecida entre os dois, estando a última numa posição de superioridade relativamente ao primeiro. Verificámos que, na poesia galego-portuguesa, a terminologia com que se expressava este motivo andava à volta dos lexemas e locuções de *temer*, *medo* e *não ousar*. O sujeito poético masculino serve a sua *senhor*, mas nem esta nem mesmo Deus têm conhecimento do amor que ele lhe dedica, visto que ele receia causar-lhe *pesar*. O facto de esconder os seus sentimentos leva-o a sofrer uma *coita* incomensurável.

Também no *Amadís* o herói tem esta postura. Depois do primeiro encontro, não ousa dirigir a palavra a Oriana, e condena-se por simplesmente pensar nela:

Mas el Donzel del Mar, que no conoscía ni sabía nada de como le ella amava, tenía por muy osado en aver en ella puesto su pensamiento según grandeza y hermosura suya, sin cuidar de ser osado a le dezir una sola palabra⁹²⁴.

Não ousa olhar para ela:

El Donzel del Mar, que sólo catar no osava a su señora⁹²⁵.

E muito menos pedir-lhe alguma coisa:

– Ay señora – dixo él –, que yo no soy tan osado ni dino de a tal señora ninguna cosa pedir, sino hazer lo que por vos me fuere mandado⁹²⁶.

Desconhecendo, ainda, a sua identidade, o Donzel del Mar julga-se indigno de amar uma mulher tão distinta e de tão alta linhagem:

– Ay, cativo Donzel del Mar, sin linaje y sin bien, cómo fueste tan osado de meter tu corazón y tu amor en poder de aquella que vale más que las otras todas de bondade y fermosura y de linaje? O cativo!, por cualquier destas três cosas no

⁹²⁴ Cf. *Amadís...*, p. 269.

⁹²⁵ Cf. *Idem*, p. 271. Esta expressão repete-se noutras ocasiões (pp. 526 e 574).

⁹²⁶ Cf. *Idem*, p. 274. Repete a mesma ideia na p. 329: “– Mi amiga, a Dios vayáis encomendada y a vos encomiendo mi vida, que la hayáis piead, que a mi señora no sería osado de la pedir según la gran merced que me agora hizo”.

devía ser osado el mejor cavallero del mundo de la amar, que más es ella fermosa que el mejor cavallero en armas, y más vale la su bondade que la riqueza del mayor hombre del mundo, y yo cativo que no sé quién so, que bivo con trabajo de tal locura que moriré amando sin jelo osar dezir⁹²⁷.

Mulher por quem sente um medo tão grande que, na possibilidade de lhe causar pesar ou desgosto, prefere a morte:

Amadís que lo oyó ovo tan gran vergüença, que quisiera ser muerto con temor que creería su señora que havia en el covardia⁹²⁸.

É por esse motivo que, no momento em que o par consuma a sua relação amorosa, a responsabilidade é atribuída à mulher⁹²⁹, e não ao homem, que mantém o seu comportamento moderado, mesmo quando se destaca a relação de posse que existe entre o sujeito masculino e o feminino:

Amadís tornó a su señora; y quando assí la vio tan fermosa y en su poder, aviéndole ella outorgada su voluntad, fue tan turbado de plazer y de empacho, que sólo catar no la osava; assí que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por gracia y comedimento de Oriana, que por la desenvoltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo⁹³⁰.

A consumação da relação, contudo, não impede que Amadís mantenha a sua postura temerosa, que permanece inalterável até ao final do romance, mesmo após o casamento:

Amadís, que los grandes y demasiados amores deste cavallero sabía, y cómo él amava a su señora Oriana y la temía, lo abraço riendo, y le dixo⁹³¹.

Amar e temer caminham lado a lado no *Amadís*. Não se concebe o amor sem esta dinâmica de poder que é estabelecida entre o par. Oriana ama Amadís. Mas Amadís

⁹²⁷ Cf. *Idem*, p. 306.

⁹²⁸ Cf. *Idem*, p. 373. Ideia que repete na página 554: “Amadís, que más temía a su señora Oriana que la muerte” e na 1182: “su señora Oriana, que más que a la muerte la temía”.

⁹²⁹ Marta HARO CORTÉS, “1998, p. 201, diz mesmo que “Las mujeres son, en la mayoría de los casos, las que dan el primero paso. (...) sí hay situaciones en las que las mujeres toman claramente la iniciativa y su comportamiento es atrevido.”.

⁹³⁰ Cf. *Idem*, p. 574.

⁹³¹ Cf. *Idem*, p. 907.

ama e teme Oriana, sendo essa situação lembrada várias vezes ao longo da obra, para que o leitor não se esqueça de que o herói, seja ele um simples cavaleiro ou um rei, deve sempre obediência à sua senhora, porque o *serviço*, uma vez assumido, é para o resto da vida.

2.4. A prisão de amor, a perda do sono e o segredo

O momento em que o cavaleiro/trovador olha a dama pela primeira vez é o momento em que se entrega ao cativo amoroso. Na poesia trovadoresca, quer occitânica, quer galego-portuguesa, esse enamoramento é unilateral; já no romance, regra geral, é um acontecimento mútuo.

No *Amadís*, o momento em que Perión e Helisena se olham é descrito num tom fatalista, como se o enamoramento fosse algo inevitável:

en tal punto y ora se miraron, que la gran honestidad y santa vida della no pudo tanto que de incurable y muy gran amor presa no fuesse, y el Rey assí mismo della, que fasta entonces su coraçon sin ser sojuzgado a outra ninguna libre tenía, de guisa que assí el uno como el otro estuvieron todo el comer cuasi fuera de sentido⁹³².

O olhar assume, assim, um papel fundamental no processo de enamoramento e de cativo amoroso⁹³³. No caso do par *Amadís-Oriana*, a reciprocidade imediata do sentimento não é tão óbvia. No momento do primeiro encontro, quando a rainha apresenta à sua filha o Donzel del Mar como seu vassalo, Oriana “dixo que le plazía”. O herói reage da seguinte forma:

El Donzel tuvo esta palabra en su coraçon (...), assí como esta historia lo dize, en días de su vida no fue enojado de la servir (...) y este amor turó quanto ellos turaron, que assí como la él amava assí amava ella a él, en tal guisa que una hora nunca de amar se dexaron⁹³⁴.

⁹³² Cf. *Idem*, p. 230.

⁹³³ Ana Sofia LARANJINHA, 2009, p. 7, alerta para o facto de numa composição de Bernant de Ventadorn, o sujeito poético afirmar que perdeu o poder sobre si próprio ao deixar-se afogar no olhar da dona, tal como Narciso na fonte.

⁹³⁴ Cf. *Idem*, p. 269.

A rapidez com que Amadís se deixa prender em cativo amoroso é superior àquela que é mencionada para Oriana. Na verdade, relativamente a esta, o que vemos é uma projeção para o futuro e para a duração da relação. No caso da personagem masculina, há uma descrição imediata das suas reações.

Este motivo do amor que prende volta a surgir, mais à frente, no episódio em que Amadís reage à missiva enviada por Oriana, ordenando-lhe que nunca mais se apresente perante ela. Depois de um pesaroso lamento, que o levou a cair ao chão, ouve um cavaleiro desconhecido que surge “cantando”:

– Amor, amor, mucho me tengo que vos gradescer por el bien que de vos me viene y por la grande alteza en que me avéis puesto sobre todos los otros cavalleros (...), me fizistes amar la fija del mejor rey del mundo, y ésta es aquella hermosa Oriana, que en el mundo par no tiene; amor, ésta me fizistes vos amar, y dades-me esfuerço por la servir⁹³⁵.

Atentemos, em primeiro lugar, no facto de este discurso ser, na verdade, um cantar; e, em segundo, no seu conteúdo. Trata-se de um texto dirigido ao *Amor*, personagem alegórica comum tanto aos trovadores occitânicos, como aos galego-portugueses. É também importante o facto de este discurso contrastar com aquele que, momentos antes, havia sido proferido por Amadís, e no qual o herói se lamenta pela crueldade de Oriana que, mesmo sendo justa, porque a dona nunca erra e tem sempre razão, irá condená-lo à morte por amor, morte essa que é depois metaforicamente transposta para a penitência na *Peña Pobre*, que marca o seu abandono do mundo.

A oposição que aqui é feita é facilmente compreensível se tivermos em conta o universo dialógico da poesia trovadoresca galego-portuguesa, no qual assistimos a alguns debates, diretos ou indiretos, sobre a questão do excessivo pessimismo para que essa linguagem resvalara, surgindo alguns textos de teor doutrinal que explicam a forma como o trovador devia dedicar o seu amor à dona⁹³⁶. Esse debate intensifica-se, como mostrámos⁹³⁷, no período final da poesia trovadoresca, tendo como protagonistas alguns dos seus mais notáveis atores, como D. Dinis ou Airas Nunes. Lembremo-nos, a propósito desta questão, que a primeira redacção do *Amadís de Gaula* deverá ter tido lugar por esta altura. A linguagem disfórica levada ao extremo é, também, tema de

⁹³⁵ Cf. *Idem*, p. 689.

⁹³⁶ Por exemplo, o texto A30/ B123 de João Soares Somesso

⁹³⁷ Ver 2.3 e 2.4, Capítulo III, Parte II.

muitas composições satíricas que a parodiam⁹³⁸, o que é revelador da sua representatividade e do seu caráter polémico.

Voltando ao cantar do cavaleiro presente no *Amadís*, é nele atribuída ao *Amor* a responsabilidade pelo enamoramento da personagem masculina relativamente a Oriana, bem como pela capacidade que ele demonstra em servi-la. Sendo o *Amor* entendido quase como uma deidade⁹³⁹, torna-se evidente que a sua ação sobre as pessoas, especialmente os homens, leva a que estas não possam escapar a um destino que se apresenta como irreversível. A codificação do motivo é de tal modo evidente que, no último livro do nosso romance, da autoria de Garci Rodriguez de Montalvo, Mabilia, que havia sido ao longo de toda a obra representada como a confidente de Oriana, é observada por Grandasor, que fica imediatamente preso em cativo amoroso:

tan bien le paresció el buen donaire y gracia y gentileza de la infanta Mabilia, y su gran honestidad, que desde aquella hora adelante nunca su corazón fue otorgado de servir ni amar a ninguna muger como aquella. Y assí fue preso su corazón, que mientras más la mirava más afición le ponía⁹⁴⁰.

Note-se, contudo, que não era a primeira vez que Grandasor partilhava o mesmo espaço de Mabilia. Mas visto que o seu papel de intermediária entre o par amoroso já não era necessário, Montalvo parece ter-se visto obrigado a adaptar o destino final destas personagens.

O *Amor*, para além de forçar os amadores, causa neles alguns efeitos recorrentes. O primeiro diz respeito à perda do sono:

Mas el Donzel del Mar no dormía mucho, que lo más de la noche estuvo contemplando en su señora donde se partiera⁹⁴¹.

O segundo, à perda do *seso*, ou *sen*, nos nossos trovadores:

sábete que no tengo seso, ni corazón, ni esfuerço, que todo es perdido quando perdí a merced de mi señora, que della y no de mí me venía todo⁹⁴².

⁹³⁸

⁹³⁹ Sobre a “religião do amor” ver Cf. Moshé LAZAR, 1964, pp. 55-80.

⁹⁴⁰ Cf. *Amadís...*, p. 1427.

⁹⁴¹ Cf. *Idem*, p. 284. Motivo retomado na p. 312: “y viéronle los ojos bermejos e las faces mojadas de lágrimas, assí bien que parecía que durmiera poco de noche”; na p. 419: “su pensar fue tan grande en su señora, que cuasi no durmió nada de la noche”.

E o último, àquilo a que Ana Sofia Laranjinha chama “experiências extáticas vividas pelos heróis do romance cortês”⁹⁴³, que ocorrem quando o herói, vendo a sua senhora, fica totalmente alheado da realidade que o rodeia. Acontece, de forma mútua com Perión e Helisena (“estuvieron todo el comer cuasi fuera de sentido”⁹⁴⁴), e de forma recorrente e mais intensa com Amadís, resultado da visão da dona ou até mesmo de, simplesmente, ouvir falar nela, como acontece no episódio em que a Donzella de Denamarcha entrega ao cavaleiro uma carta que Oriana lhe havia enviado:

Él tomó la carta, mas non entendió nada de lo que dixo, assí fue alterado cuando a su señora oyó mentar; antes se le cayó la carta de la mano y la rienda en la cerviz de cavallo, y estava como fuera de sentido⁹⁴⁵.

Estas reacções de Amadís, que se afiguram inevitáveis, são perigosas porque comprometem o segredo amoroso. Logo no momento em que conhece Oriana, desconhecendo que o sentimento era mútuo, o herói teme que, olhando para ele, descubram que ele ama a princesa:

Él quiso salir a ella, mas aquella que lo amava, quando la oyó, estremecioséle el corazón, de manera que si en ello alguno mirara, pudiera ver su gran alteración, mas tal cosa no la pensavan⁹⁴⁶.

Sucede o mesmo mais à frente, quando existia já uma relação que era mantida em segredo:

vio Amadís a Oriana su señora, y estremecióséle el corazón con gran placer, pero no menos lo ovo ella, assí que cualquiera que lo mirara lo pudiera muy claro conocer⁹⁴⁷.

⁹⁴² Cf. *Idem*, p. 690.

⁹⁴³ Cf. Ana Sofia LARANJINHA, 2009, p. 7.

⁹⁴⁴ Cf. *Amadís...*, p. 230.

⁹⁴⁵ Cf. *Idem*, p. 322.

⁹⁴⁶ Cf. *Idem*, p. 271. Oriana tem uma reacção semelhante na p. 275: “Oriana que assí vio ante sí aquel que más que a sí amava, sin que él no otro alguno lo supiesse, al corazón gran sobresalto le ocurrió”.

⁹⁴⁷ Cf. *Idem*, p. 524. Esta reacção de Amadís é muito semelhante à que se apresenta na p. 525: “Cuando Amadís se vio ante su señora, el corazón le saltava de una y outra parte, guiando los ojos a que mirassen la cosa del mundo que él más amava”. Mais à frente, relativamente aos amores entre Agrajes e Olinda, o cavaleiro consegue controlar os seus gestos para que ninguém descobrisse os seus amores secretos: “no le pudiendo besar las manos porque el secreto de sus amores manifesto no fuesse”. Cf. *Idem*, p. 751.

Esta situação de êxtase contemplativo é de tal maneira comprometedora que, no episódio em que o herói enfrenta Dardán, deixa-se desfalecer quando vislumbra Oriana à janela, quase perdendo o duelo:

y cató suso, y vio a su señora Oriana que estava en una finiestra, y la donzella com ella, y assí como la vido, assí la espada se le rebolbió en la mano, y su batalla y todas las otras cosas le fалlescieron por la ver (...) Amadis lo hería pocas vezes, que tenía el pensamiento mudado em mirar a su señora⁹⁴⁸.

Este episódio é muito semelhante a um outro do *Lancelot en prose*, no qual o herói quase deixa cair a espada quando vislumbra a rainha Genebra:

Et li chaus fu grans, et la roine abat sa toile devant son vis et Lancelot le voit a descouvert, kar il avoit adés ses iex vers li. Et lors fu si esbahis que par un poi que s'espee ne li est volee de la main, se ne fet se li esgarder non tant que trop s'en oblie et pert tot son bien fere⁹⁴⁹.

Depois de ter vencido Dardán, Amadis recebe de Oriana, através de Gandalin, um anel, uma doa que marca o início da relação secreta entre os protagonistas. Nesse momento, Amadis fica alterado, pelo que Gandalín o aconselha

idvos a las donzellas e sed alegres, porque este cuidado os destruye y podrá hazer mucho daño en vuestros amores⁹⁵⁰.

Ao ter conhecimento da reacção de Amadis, é Oriana quem decide adverti-lo, uma vez que, ao deixar transparecer os seus sentimentos, corre o risco de vir a ser descoberto:

pero digovos que no tengo en buen seso lo que hazéis en tomar tal cuita como Gandalín me dixo, porque dello no puede redundar sino o ser causa de descubrir

⁹⁴⁸ Cf. *Idem*, p. 373.

⁹⁴⁹ Cf. *Lancelot*, vol. II, pp. 64-65. Ana Sofia LARANJINHA, 2009, pp. 7-9 e Eduarda RABAÇAL, 2013, pp. 11-12 analisam outras passagens quer do *Lancelot en Prose*, quer do *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, nas quais surge o motivo do herói alheado e em êxtase contemplativo.

⁹⁵⁰ Cf. *Amadis...*, p. 382.

nuestros amores, de que tanto mal nos podría ocurrir, o que fenesciendo la vida del uno la del outro sostener no se pudiesse⁹⁵¹.

Apesar destas recomendações, Amadís continua, ao longo da obra, a ter dificuldade em controlar os seus gestos e o seu olhar, quando ouve falar da sua senhora, quando escuta a sua voz ou quando está na sua presença. O próprio herói explica a inevitabilidade desta situação:

– Señora, si mi discreción no bastare a satisfacer la merced que me dezís, y la que me fizistes en la embiada de la Donzella de Denamarcha, no os maravilléis dello, porque el coraçon muy turbado y sobrado de amor preso, no dexa la lengua en su libre poder; y porque assí como con vuestra sabrosa membrança todas las cosas sojuzgar pienso, assí con vuestra vista soy sojuzgado sin quedar em mí sentido alguno para que en mi libre poder sea⁹⁵².

Relembremo-nos que a explicação que Amadís dá se aproxima daquela que João Soares Somesso expõe numa das suas composições⁹⁵³, de pendor doutrinário. Segundo o trovador, o homem apaixonado deve, entre outras coisas, guardar o nome da *senhor* em segredo. No entanto, a perda do *sen* pode comprometer as suas aspirações, pois quando isso acontece, o homem já não se encontra em poder da dona, mas sim em poder do amor, pelo que o simples avistamento daquela poderá ser suficiente para que ele denuncie os seus sentimentos. O perigo reside, então, no facto de as suas reacções deixarem transparecer as suas emoções, tornando o sigilo amoroso vulnerável. É o que acontece quando Oriana envia uma carta através de Durín, irmão da Donzela de Denamarca, habitual mensageira, que acusa Amadís de traição e lhe ordena que nunca mais a volte a procurar. Ao ler a carta, Amadís desfalece devido ao sofrimento, o que leva Durín a ter conhecimento da relação secreta:

su cuita fue tan sin medida que por una pieça estuvo amortecido, de que Durín fue muy espantado y quiso llamar a sus hermanos; pero como vio el secreto que para tal cosa se requería tener, ovo recelo que a Amadís faría gran enojo⁹⁵⁴.

⁹⁵¹ Cf. *Idem*, p. 385. A necessidade de manter os sentimentos amorosos em segredo é também defendida por don Cendil, cavaleiro do rei Lisuarte, que leva até Amadís a declaração de guerra: “en fecho de amores no quiero dar más a entender de mi fazienda de lo qui mi coraçon sabe”. Cf. *Idem*, p. 952.

⁹⁵² Cf. *Idem*, p. 384.

⁹⁵³ A30/ B123.

⁹⁵⁴ Cf. *Idem*, p. 679.

Ora, este motivo, tão frequente no contexto do romance arturiano, é também utilizado, como vimos⁹⁵⁵, pelos nossos trovadores. Associado a ele, surge também o dos *lauzengiers*, ou seja, os curiosos da lírica occitânica. Estas personagens são reconhecidas em contexto galego-português, como vimos atrás⁹⁵⁶, como aqueles que *preguntan*, isto é aqueles que colocam questões indiscretas que põem em causa o segredo da relação amorosa. Também podemos encontrar o motivo da *pregunta indiscreta* em algumas passagens do *Amadís de Gaula*. Por exemplo, no episódio em que o herói, enquanto *Cavallero de la Verde Espada*, tem de conceder dois dons a Leonorina, filha do Imperador da Constantinopla, esta pergunta-lhe:

Pídvos que me digais la razón por que llorastes, y quien és aquella que há tan gran senhorio sobre vos y sobre vuestro corazón⁹⁵⁷.

Trata-se de um motivo conhecido como *don contraignant*⁹⁵⁸ muito frequente no romance arturiano em geral e bastante utilizado no *Amadís de Gaula* em particular. Consiste na realização de uma promessa de natureza desconhecida a alguém, que recebe o dom e mais tarde pode reivindicá-lo segundo a sua vontade. No caso que analisamos, o *don contraignant*, que obrigava Amadís a responder à questão colocada, transporta o herói para um dilema moral: não conceder o dom a que se tinha comprometido com Leonorina, colocando em causa a sua honra, ou revelar o nome da amada, quebrando as regras do amor cortês. Não podendo revelar o nome da dona, o herói é, no entanto, obrigado a responder à pergunta de Leonorina, pelas regras da cavalaria. Revelando uma capacidade argumentativa engenhosa, Amadís dá a sua resposta sem comprometer o sigilo amoroso: “aquella que yo más amo es la misma a quién vos embiáis la corona”⁹⁵⁹.

⁹⁵⁵ Ver 1.4.6, capítulo III, parte II..

⁹⁵⁶ Ver página 140.

⁹⁵⁷ Cf. *Idem*, p. 1167.

⁹⁵⁸ Sobre o motivo no romance arturiano, ver Jean FRAPPIER, 1973, pp. 225-264 e, mais recentemente, Corinne COOPER-DENIAU, 2000. Para um estudo sobre o motivo no *Amadís de Gaula*, ver Fernando CARMONA, 2004.

⁹⁵⁹ Cf. *Idem*.

O segredo de amor é um dos *tópoi* da gramática do amor cortês mais utilizados no *Amadís de Gaula*. No entanto, ao contrário do que acontece na lírica occitânica, na galego-portuguesa e mesmo no romance arturiano, aqui a hipótese de o segredo ser posto a descoberto virá a concretizar-se, embora apenas com autorização da mulher, uma vez que a relação amorosa não é adúltera e é recíproca. Mas as considerações feitas acerca da oficialização da relação surgem apenas no quarto livro, e vão ao encontro da necessidade de sacramentalizar a união do par amoroso.

Ora, essa parece-nos ser uma necessidade da moral quinhentista do refundidor da obra, Garci Rodríguez de Montalvo, e não da perspectiva trovadoresca ibérica dominante quando o primeiro texto do *Amadís* foi escrito. Por essa altura, e apesar de haver já esforços da Igreja no sentido de condenar relações ilícitas e adúlteras, a conceção de casamento da sociedade aristocrática ainda andava muito longe da que Montalvo deixa transparecer. Era aos progenitores que cabia a escolha dos cônjuges para os seus filhos, pelo que a questão do consentimento da mulher não era definitiva no desenhar das estratégias matrimoniais⁹⁶⁰.

Por esse motivo, a literatura trovadoresca apresenta uma conceção de casamento que o incompatibiliza com o amor, uma vez que no casamento há obrigação, enquanto o amor é caracterizado pela dádiva mútua⁹⁶¹. A cultura trovadoresca occitânica tem no seu centro a mulher do senhor, portanto forçosamente casada, porque a donzela não tem, para efeitos de serviço, qualquer valor sócio-simbólico.

Na opinião de Georges Duby⁹⁶², a *fin'amors* é o amor fora dos espertalhos do casamento, na qual a mulher é um engodo, que tem como objetivo domesticar os desejos carniais dos jovens. Este é o amor dos laços vassálicos, pelo que está reservado aos homens celibatários que, servindo a dona, prestam homenagem ao senhor, seu marido. Mas a linguagem utilizada na expressão deste amor, segundo aduz Miranda, “funde amor vassálico e erotismo”⁹⁶³, criando *topoi* literários que se repetirão ao longo dos séculos.

⁹⁶⁰ Sobre o assunto ver Michel SOT, 1998, e Christopher BROOKE, 1989.

⁹⁶¹ Sobre o assunto ver Manuel Rodrigues LAPA, 1956, pp. 5-30 e José Carlos MIRANDA, 2005.

⁹⁶² Cf. Georges DUBY, 1988, pp. 7-118.

⁹⁶³ Cf. José Carlos MIRANDA, 2005, p. 150.

Como vimos atrás⁹⁶⁴, a lírica galego-portuguesa, contudo, parece distanciar-se desta conceção occitânica do amor, na medida em que o serviço amoroso parece desenhar-se como uma forma de solicitação direta da dona. Ou seja, o serviço não se apresentando como veículo de elevação social, mas sim como meio de reclamação de um direito natural, perde a sua funcionalidade inaugural e o seu significado transforma-se, passando agora a constituir essencialmente uma afirmação de autonomia aristocrática e cavaleiresca. O desejo de posse da figura feminina acabará por desembocar, como vimos, no surgimento dos *cantares d'amigo*, surgimento esse assente no “princípio de devolução ao homem da supremacia sobre a mulher”⁹⁶⁵. Porém, nos *cantares d'amor*, esse desejo de posse colide com a ordem social imposta, que restringe o acesso do homem à mulher. É também essa ordem, representada pela figura do rei Lisuarte, que coloca obstáculos à relação entre Amadís e Oriana. E é aqui que o segredo amoroso entra como forma de salvaguardar os sentimentos e relações mantidos à margem do que é permitido.

Concluindo, uma vez caído em cativo amoroso, os efeitos do amor sobre o trovador ou cavaleiro não tardam a fazer-se notar. Desde a perda do sono, à perda do *sen*, à petrificação da personagem masculina quando vê, escuta ou ouve falar da sua amada, ao alheamento da realidade que o rodeia, várias são as situações que podem levar à descoberta dos sentimentos do amador, e, conseqüentemente, à quebra do segredo amoroso, sem que este o consiga evitar.

2.5. A *cuita* e a morte por amor

Como referimos atrás, um dos aspetos mais diferenciadores da poesia trovadoresca galego-portuguesa relativamente aos modelos que lhe deram origem é o seu tom marcadamente disfórico. O trovador dedica o seu amor a uma dona de condição social superior à sua, mas não é correspondido, o que lhe causa um sofrimento incomensurável, chegando a desejar a própria morte. Guarda o seu amor em segredo e não ousa dirigir a palavra à *senhor*, com receio de lhe causar *pesar*, que seria o pior que lhe poderia acontecer, pois aí teria que lidar com a sua *ira* e, provavelmente, afastar-se

⁹⁶⁴ Ver 1.4.5, capítulo III, parte II.

⁹⁶⁵ Cf. José Carlos Ribeiro MIRANDA, 2007b, p. 228.

dela, partindo para outro lugar (*alhur*). Essa partida trar-lhe-ia um sofrimento ainda maior do que o anterior, visto que ficaria impedido de contemplar a sua amada, o que resultaria, mais uma vez, no desejo de morte por amor.

No *Amadís de Gaula*, o quadro é fundamentalmente semelhante, contando com algumas, poucas, diferenças. O herói encontra-se enamorado de Oriana, mas julga-se inferior a ela em *linaje*, visto desconhecer a sua origem: “– Ay cativo Donzel del Mar, sin linaje y sin bien”⁹⁶⁶. Não ousa olhar para a dona, com receio em causar-lhe *enojo*, o que lhe traz um sofrimento desmedido. Guarda o seu amor em segredo, não ousando confessar-lho, o que o leva ao desejo de morte por amor: “moriré amando sin jelo osar dezir”⁹⁶⁷. A expressão da *cuíta* do herói é constante ao longo da obra, recorrendo a vários motivos que a exacerbam, como a perda do sono e o chorar:

viéronle los ojos bermejos y las fazes mojadas de lágrimas, assí que bien parecía que durmiera poco de noche, y sin falta assí era, que menbrándose de su amiga considerando la gran cuíta que por ella le venía sin tener ninguna esperanza de remedio, outra cosa no esperaba sino la muerte⁹⁶⁸.

A partida para as suas aventuras cavaleirescas é outro motivo de sofrimento, visto que estar longe da amada e não poder contemplá-la exacerba a sua dor:

⁹⁶⁶ Cf. *Amadís*..., p. 306.

⁹⁶⁷ Cf. *Idem*.

⁹⁶⁸ Cf. *Idem*, p. 312. A expressão da coita surge de forma generalizada por todo o romance. Deixamos alguns exemplos: “la gran cuíta que por su señora passava no le dexava ni dava lugar a que otra obediencia tuviesse sino aquella que su corazón sojuzgava” (p. 331); “demandarvos ía piedad para este tem atribulado corazón antes que del todo com lágrimas desfecho sera; y la merced que os, señora, pido no para mi descanso, que las cosas verdaderamente amadas quanto más dellas se alcança, mucho más desseo y cuidado se aumenta y cresce, mas porque fenesciendo del todo, fenescería aquel que en ál no piensa sino en vos servir” (p. 384); “– Señora, de aquella dolorosa muerte que c[a]da día por vuestra causa padezco, pido yo que vos doláis (...); y si no fuesse, señora, este mi triste corazón con aquel gran desseo que de serviros tiene sostenido, que contra las muchas y amargas lágrimas que dél salen con gran fuerça, la su gran fuerça resiste, ya en ellas sería del todo deshecho y consumido, no porque dexe de conocer ser los sus mortales desseos en mucho grado satisfechos en que solamente vuestra memoria dellos se acuerde, pero como a la grandeza de su necesidad se requiere mayor merced de la que él mercede para ser sostenido y reparado, si ésta presto no viniessse” (p. 526); “su cuíta fue tan sin medida, que por una pieça estuvo amortecido” (p. 679); “–Amigo Durín, en mi desamparamiento no ha par, ni la mi cuíta y soledad no es de sufrir, y conviéneme que muera; (...) vo a morir al mayor tuerto que nunca en el mundo cavallero murió” (p. 693); “no sería su cuíta por ál sino por alguna que amasse” (p. 1398). A relação dos pais de Amadís, Helisena e Perión, é perspectivada da mesma forma, mesmo estando este, em princípio, numa posição socialmente confortável, visto ser rei: “dígovos que en furte hora yo miré la gran hermosura de Helisena, vuestra señora, que atormentado de cuítas y congoxas soy hasta en punto de la muerte, en la cual, si algún remedio no hallo, no se me podrá escusar” (p. 233).

Si lo vencisese, sería la guerra partida, y podría ir a ver a su señora Oriana, que en ella era todo su corazón y sus desseos⁹⁶⁹.

Não poder contemplar Oriana é pior do que a própria morte:

—¡Ay, amigo Gandalín, qué sufre mi corazón!; si me tu amas, sé que antes me consejarías muerte que bivar en tan gran cuita desseando lo que no veo⁹⁷⁰.

A única forma de alívio da sua *cuita* é a partilha do mesmo espaço com a amada e a sua posse:

Amadís, comoquiera que su cuitado corazón a una parte ni a outra fallasse assiento ni reparo sino quando en la presencia de su señora se falava, porque aquel era todo el fin de su descanso, y sin él las grandes cuitas y mortalles dess[e]los contino le atormentavan, como muchas vezes en esta grande istória avéis oído, querendo más el contentamiento della y temendo más el menoscabo de su honra que cient mill vezes su muerte dél, más que ninguno mostro contentamiento y plazer de aquello que aquella señora por bueno y onesto tenía, tomando por remedio de sus passiones y cuidados tenerla ya en su poder en tal parte donde al restante del mundo no temía y donde antes que la perdiesse perderia su vida, en que cessarían y serían resfriadas aquellas grandes llamas que a si triste corazón continuamente abrasavan⁹⁷¹.

Este desejo de partilha do mesmo espaço, bem como a necessidade de ter a amada em seu poder, como forma de alívio do seu sofrimento, parece ser similar aos desejos e às necessidades sentidas pelos trovadores galego-portugueses, cuja linguagem aponta exatamente para estas questões fulcrais. Mas a principal novidade do modelo amadorio amadisiano é que o herói, ao contrário do que acontecia dos *cantares d'amor* galego-português, mas não nos *d'amigo*, é correspondido no seu sentimento, desenvolvendo então, com Oriana, uma relação secreta. No episódio em que o anão Ardián regressa com a espada do herói partida, e emite sobre ele alguns comentários infundados que são ouvidos pela princesa, esta sente-se traída e reage com *ira* e *saña*, escrevendo a Amadís uma carta na qual lhe pede que não mais se apresente à sua frente. Depois de ler essa carta, Amadís reage, entoando lamentos de amor e desejando a morte. Transcrevemos o excerto completo:

⁹⁶⁹ Cf. *Idem*, p. 316.

⁹⁷⁰ Cf. *Idem*, p. 367.

⁹⁷¹ Cf. *Idem*, p. 1320.

– ¡O, mi senõra Oriana!, vos me avéis llegado a la muerte por el defendimiento que me fazeis, que yo no tengo de passar vuestro mandado; pues guardándole no guardo la vida, esta muerte recibo a sinrazón, de que mucho dolor tengo, no por la recibir, pues con ella vuestra voluntad se satisfaze, que no podría yo en tanto la vida tener que por la menor cosa que a vuestro plazer tocasse no fuesse mil veces por la muerte trocada; y si esta saña vuestra con razón se tomara meresciéndolo, llavara la pena yo, y vos, mi senõra, el descanso en aver executado vuestra ira justamente, y esto vos fiziera bivar tan leda vida, que mi alma doquiera que vaya de vuestro plazer en sí sentiria gran descanso, mas como yo sin cargo sea, siendo por vos sabido ser la crueza que contra mí se faze, más con pasión que cón razón, desde agora lo que en esta vida durare, y después en la otra, com[i]enço a llorar a plañir la cuita y grande dolor que por mi causa os sobreverná, y mucho más por le no quedar remedio seyendo yo desta vida partido⁹⁷².

Neste trecho, Amadís lamenta-se pelo facto de a ordem de Oriana – que lhe determinou que ele não voltasse a vê-la – o condenar à morte. A partida a que se vê obrigado, por imposição da amada, potencia o seu sofrimento, tal como acontecia em contexto trovadoresco, levando-o a desejar a morte por amor, representada metaforicamente pelo exílio na Peña Pobre e o abandono do seu nome. O motivo da partida, ou do afastamento da amada assume uma grande importância no *Amadís*, visto que ajuda a construir o da *cuita*. O facto de o herói ser um cavaleiro andante faz com que essa situação seja frequente ao longo de todo o romance, principalmente no terceiro livro⁹⁷³.

O herói lamenta também que a *ira* e a *saña* que a sua senhora demonstra sejam injustas e fruto do descontrolo emocional, visto que ele nada fez que tal justificasse, antecipando um possível arrependimento da amada que, nessa altura, já não será suficiente para impedir a sua morte. Recordemos que, depois deste lamento do herói, surge um cavaleiro misterioso “cantando” de forma entusiástica o amor que sente por Oriana, resultando numa oposição entre o tom disfórico do primeiro e o tom eufórico do segundo. Apesar desta injustiça, mais à frente, às palavras de Gandalín “puede ser que

⁹⁷² Cf. *Idem*, pp. 687-689.

⁹⁷³ Por exemplo: “De esta ida qu’el fizo en tanto passaron quatro años que nunca bolvió a Gaula ni a la Ínsola Firme, ni supo de su senõra Oriana, que esto le dava mayor tormenta, y cuitava su coraçón, que en comparación dello todos los otros peligros y trabajos tenía por folgança”, cf. *Idem*, p. 1083; “ningún descanso ni reposo falava sino en pensar de ser tornado en aquella tierra donde la su muy amada senõra Oriana era”, cf. *Idem*, p. 1164; “aquel que passados tres años sin verla muchas cosas en armas fizo y muy grandes cuitas y passiones por su amor sufrió”, cf. *Idem*, p. 1171; “Y ocurri[énd]ole en la memoria tenerla tan apartada y alongada de sí, sin ninguna esperança de a poder ver, fue puesto en tan gran desmayo, que quasi fuera de sentido estava”, cf. *Idem*, p. 1175. No caso do par Helisena-Periõn, a dor pela ausência é mencionada pela perspectiva feminina: “– Porque en esta buena ventura – dixo ella – que en tanto gozo y descanso a mis mortales deseos ha puesto, ya me amenaza con la gran tristura y congoxa que vuestra ausencia me porná a ser ella más cerca de la muerte que no de la vida”, cf. *Idem*, p. 241.

Oriana os tiene errado”, responde Amadís que “Oriana, mi señora, nunca erro en cosa ninguna”⁹⁷⁴, eximindo-a, dessa forma, de toda a responsabilidade. Expressa uma ideia semelhante num episódio em que, lembrando-se da sua amada, decide compor uma *canción*:

creyendo que si Dios por su piedad no le acorriesse con la merced de su señora, que la muerte tenía muy cerca más que la vida, y todas las más noches alvergaba debaxo de unos espesos árboles que en una huerta eran allí cerca de la hermita, por fazer su duelo y llorar sin que el hermitaño nin los moços lo sintiessen. Y acordándosele la cosas que por la servir avía fecho, sin causa ni merescimiento suyo averle dado tan mal galardón, fizo esta canción con gran saña que tenía⁹⁷⁵.

Se, por um lado, Amadís considera que a ação divina poderia beneficiá-lo, levando-o a obter a *merced* da sua amada, por outro, recorda-se que a serviu de forma leal, tendo sido mal recompensado, compondo um poema no qual se lamenta da sua morte inglória. A responsabilização de Deus pelo sofrimento amoroso e a queixa pela não obtenção da recompensa amorosa são dois motivos muito frequentes na poesia trovadoresca galego-portuguesa.

No seguimento do episódio, o herói, agora denominado Beltenebros, “vio dos donzellas cabe la fuente que los instrumentos tenían en sus manos y oylas taner y cantar muy sabrosamente”⁹⁷⁶, levando consigo uma *dueña* “que es de alta guisa ya además rica, que anda muy maltrecha de amor”⁹⁷⁷.

Notar, mais uma vez, a semelhança com o texto da *Razón de amor*, no qual a personagem masculina se encontra encostada a uma árvore (*olivar*), que se encontrava num horto (*uerto*). O ambiente que o rodeia leva-o a desejar cantar de *fin’amors*, mas é interrompido pela chegada de uma donzela, caracterizada com ricos adornos, que surge “en alta voz d’amor cantando”. A diferença situa-se ao nível da hora do dia em que a ação decorre (no *Amadís* é durante a noite, e na *Razón* depois do almoço); e também no que concerne ao cantar masculino, que na *Razón* fica em suspenso.

Não deixa, também, de ser curioso que, mais uma vez, se oponha o tom disfórico de Amadís ao tom prazeroso dos segundos intervenientes que, neste caso, são duas

⁹⁷⁴ Cf. *Idem*, p. 703.

⁹⁷⁵ Cf. *Idem*, p. 731.

⁹⁷⁶ São várias as personagens femininas que, ao longo da obra, surgem junto a fontes. Ver, por exemplo, na página 646: “Pues allí llegados, vieron tres donzellas que estaban cabe la fuente”.

⁹⁷⁷ Cf. *Idem*, p. 732.

donzelas. E mais curioso ainda é o facto de a dona que as acompanha ir atormentada de amor. Pouco depois, dirigindo-se a ela sem revelar a sua identidade, Beltenebros conta-lhe que viu uma donzela a entoar uma *cantica* (que tinha reconhecido como sendo sua), perguntando-lhe quem a havia composto. A dona responde-lhe que era da autoria de Amadís que, segundo havia ouvido, “grande agravio de amor recibíó”⁹⁷⁸. É através dessa composição que Oriana fica a conhecer o destino do seu amado, enviando-lhe outra carta na qual procura redimir-se das injustiças que havia cometido.

Sabendo nós que a funcionalidade deste episódio é a de proporcionar a reconciliação entre o casal, não deixa de ser significativo notar a estratégia utilizada: uma mulher que entoa uma *cantica*, ou cantiga, composta por um cavaleiro, neste caso, Amadís. Se tivermos em conta as conclusões a que José Carlos Miranda chega no seu estudo “Cantar ou Cantiga”, no qual verifica que o termo *cantiga* é utilizado maioritariamente por trovadores que frequentaram a corte de Afonso X entre 1240 e 1280, derivando, muito presumivelmente, da forma latina *cantica*, torna-se muito provável que esta variação de terminologia se tenha introduzido na versão primitiva deste episódio do *Amadís*.

Por sua vez, a encenação da voz feminina dos *cantares d’amigo* pode também estar aqui em questão quando se menciona uma *cantica* da autoria de um cavaleiro que é entoada por uma *donzella*. Seja como for, a presença destas mulheres junto a uma fonte parece evocar a figura da fada⁹⁷⁹, frequente no romance arturiano, bem como na poesia galego-portuguesa, como vimos atrás, e cuja função na economia textual pode variar entre impulsionar a ação do herói ou, pelo contrário, prejudicá-lo.

Voltando aos motivos da *cuita* e da morte por amor, podemos tirar agora algumas conclusões. O tom dominante no *Amadís* é o tom disfórico e pessimista, mesmo quando se faz o confronto com uma forma de expressão mais eufórica, como acontece no episódio do cavaleiro misterioso e no das donzelas que cantavam, e, ainda mais importante, até quando se menciona a alegria do herói, tentando logo contrapor a lembrança de algo que o vai fazer esquecer-se dessa alegria e condená-lo, mais uma vez, à *cuita*. Isto acontece, por exemplo, no episódio em que o Cavallero de la Verde Spada, nome que Amadís adotou aquando das suas aventuras na Alemanha, se preparava para partir de Constantinopla para junto de Oriana. Estando feliz pelo regresso, logo a

⁹⁷⁸ Cf. *Idem*, p. 736.

⁹⁷⁹ Sobre esta questão, ver Jean FRAPPIER, 1973a, pp. 225-264.

lembrança da sua senhora o assalta, reavivando o sofrimento desmesurado que se havia abatido sobre ele desde que partira:

Esto le fazia ser muy ledó, ahunque en aquella sazón fuesse tan cuitado y tan atormentado por ella como nunca tanto lo fue, porque él morara tres años en Alemaña y dos en Romanía y en Grecia, que en este medio tiempo nunca della no solamente no haver havido su mandado, mas ni saber nuevas algunas⁹⁸⁰.

Não parece, então, haver espaço para o usufruto da felicidade no *Amadís de Gaula*, à excepção do quarto livro, em que a personagem de Amadís chega ao cume da sua ação cavaleiresca, ao salvar a vida do rei Lisuarte, seu sogro, caindo depois em inatividade enquanto assiste à ascensão heróica do seu filho Esplandián⁹⁸¹, vivendo uma vida pacífica e feliz ao lado de Oriana. Naturalmente que este destino do herói, estando no último livro, é da autoria de Montalvo, que procurou reformular o final trágico que faria parte da versão primitiva, como vimos atrás⁹⁸². A hiperbolização da *cuíta* e as alusões à morte por amor estariam, pois, no centro da linguagem amorosa amadisiana desde os primórdios.

⁹⁸⁰ Cf. *Idem*, p. 1179.

⁹⁸¹ Cf. Juan Manuel CACHO BLECUA, 2002.

⁹⁸² Ver nota 881.

3. Conclusões

Chegou a altura de retirarmos algumas conclusões do que foi exposto. Analisámos alguns episódios de temática amorosa, concentrando a nossa atenção na especificidade da linguagem utilizada. Vimos que o retrato que é feito da figura feminina é absolutamente abstrato, não havendo, ao longo de toda a obra, a descrição de nenhum traço físico que pudesse caracterizá-la. Essa abstração é semelhante àquela que vemos na lírica galego-portuguesa que, neste caso, espelhava o lugar de ausência que a mulher ocupava no imaginário dos trovadores. Por outro lado, a caracterização da ira feminina neste romance como injusta e cruel, levando a um comportamento impulsivo e desmesurado da dona, ao mesmo tempo que se afasta da imagem da *midons* occitânica, retratada de forma mais equilibrada, aproxima-se quer dos modelos tristanianos (nomeadamente da figura da Isolda das Brancas Mãos), quer da *senhor* galego-portuguesa, cuja *sanha* o trovador receia. O *Amadís* poderia, então, espelhar esta forma galego-portuguesa de representação da figura feminina, mais hermética que as demais.

O mesmo se passa com a linguagem do serviço. A obsessão que encontramos neste romance ibérico pela terminologia do serviço, nomeadamente do serviço amoroso, também a encontramos nos textos galego-portugueses. Se é verdade que a poesia trovadoresca tem, na sua génese, uma concepção feudal das relações amorosas, implicando as noções de serviço, lealdade e recompensa, também é verdade que, no contexto galego-português, essa linguagem foi assumida de forma mais veemente do que acontecia no sul de França, resultando numa alteração do seu significado. No seio dos nossos trovadores, o serviço ganha uma conotação erótica específica que não exclui uma lógica para-matrimonial, concepção que é muito semelhante à ambiguidade com que o termo é utilizado no *Amadís*. Servir é amar, servir é o desejo de posse da mulher, desejo esse que se concretiza, no caso dos trovadores, com a passagem do *cantar d'amor* ao *cantar d'amigo* e que, no *Amadís*, se materializa na relação que é estabelecida entre o par amoroso, que leva ao casamento.

Essa relação é, contudo, expressa em tons acentuadamente disfóricos. A imagem de amador que sofre de forma exacerbada, que perde o sen, perde o sono, chora noite e dia e deseja a morte, é exatamente a mesma que encontramos na poesia galego-portuguesa, e que é um dos principais traços distintivos desta forma de expressão. Nos dois casos, a figura masculina sofre porque não ousa confessar o seu amor, sofre porque se vê confrontada com a ira e a *saña* femininas, sofre por não poder contemplar a sua

amada, sofre porque se vê longe dela, sofre porque estando junto dela não pode manifestar os seus sentimentos, visto que deve proteger o segredo... Enfim, todos os motivos são válidos para justificar o sofrimento do amador, que é expresso de forma hiperbólica.

Tanto quanto é possível conjecturar⁹⁸³, o final do *Amadís* primitivo ia ao encontro desta conceção disfórica do amor. Amadís morria às mãos do seu filho, Esplandián, que o atacava sem saber que se tratava de seu pai, e Oriana, sabendo deste desenlace trágico, suicidava-se. A linguagem amorosa *amadisiana* parece, assim, construir-se a partir de modelos arturianos, tristanianos e galego-portugueses. Em relação aos dois primeiros, com algumas particularidades. Trata-se de um amor que não é adúltero, sendo, contudo, mantido em segredo porque se desenvolve à margem das normais sociais.

Não cremos que se deva ler esta relação entre o cavaleiro e a donzela como uma conceção do amor de acordo com a moral cristã quinhentista porque a primeira versão do *Amadís* é da primeira metade do século XIV, até possivelmente dos finais do século XIII, e, como vimos, nesta altura, imperava a linguagem trovadoresca que se encontrava totalmente arredada dessa ética. Lembremo-nos, a este propósito, que, na opinião de Cacho Blecua, editor da obra, o casamento secreto⁹⁸⁴ entre o par amoroso terá sido acrescentado por Montalvo, tal como o foi o casamento religioso, muito possivelmente como forma de legitimação de uma relação que fugia às normas da sociedade, porque havia sido consumada e ocorria à revelia das estratégias matrimoniais do rei Lisuarte.

Não podemos ir muito mais longe nas conjecturas relativamente ao que seria a versão primitiva do romance. Torna-se imperativo avaliar o texto que nos chegou, o qual contempla o casamento do par amoroso. Assim, se é verdade que o *Amadís* vai buscar ao *Lancelot en prose*, não apenas episódios inteiros, mas sobretudo um modelo de posicionamento do cavaleiro face à monarquia e à sua representação feminina, a reprodução que é feita da relação das duas personagens é divergente. Ou seja, enquanto Lancelot dirige a sua atenção para a mulher do rei, levando a uma situação de permanente e ambíguo desafio à realeza de Artur, que no fim acabará por afundar o reino, Amadís dirige o seu olhar para a mulher disponível, a filha do rei, o que

⁹⁸³ Ver o que dissemos na nota 881.

⁹⁸⁴ Sobre o casamento secreto nos livros de cavalaria, ver Justina RUIZ DE CONDE, 1949.

possibilitará o casamento e a intocabilidade da instituição régia⁹⁸⁵. Tal com Lancelot, também Amadís fundamenta as suas acções no amor, também ele é um «pobre cavaleiro», antes de saber as suas verdadeiras origens, também ele é o suporte cavaleiresco da monarquia e, finalmente, também ele sofrerá a ira de Oriana, que exactamente como Genevra, o irá expulsar do seu convívio, para mais tarde o chamar a si de novo, embora após um período longo de sofrimento. Resta saber se as homologias entre os dois romances ficam por aqui ou não vão mesmo mais longe (a Peña Pobre não será uma evocação da ermida onde os dois irmãos eremitas apelam à penitência de Lancelot? Esplandián, o filho redentor de Amadís, não será uma réplica de Galaaz, com características ajustadas a um outro perfil paterno?).

Como quer que seja, é nesta estrutura de trajeto cavaleiresco, em que o amor pela Dona, mulher do senhor (Lancelot), é substituído pelo amor à donzela, filha do senhor (Amadís) – exactamente o mesmo movimento de fundo que se observa na evolução da poesia galego-portuguesa – que há que entender os motivos, situações narrativas, e linguagem que remetem para os trovadores do ocidente ibérico com que o Amadís surge sobrecarregado.

Em segundo lugar, a ascendência régia do herói, característica que também partilha com Lancelot, é aproveitada por Montalvo em favor da imagem de intocabilidade da instituição régia que se parece querer passar. Não é por acaso que o herói é um cavaleiro excelente. A retrospectiva que se faz da sua história vem justificá-lo. As suas qualidades decorrem da sua origem, e são essas qualidades que levam Gandales a afirmar que o seu amo poderia ter qualquer mulher que ele quisesse. Mas ele só quer uma. E esse desejo de posse, ou melhor, a concretização desse desejo, é expressa precisamente no momento da perda da virgindade de Oriana, em que se refere que Amadís a viu “en su poder”⁹⁸⁶.

Torna-se evidente que a linguagem do *serviço* e da *coita* é um artifício retórico que camufla e ameniza um modelo amatório que tinha na sua base a reclamação da mulher, da terra e do domínio sobre tudo o que o feminino representava simbolicamente. Numa altura em que o romance arturiano, modelo que privilegiava um amor adúltero, se difundia pela Península Ibérica, esta apropriação do feminino pelo

⁹⁸⁵ Para Aurelio Vargas, esta situação refletia a nova conjuntura da monarquia castelhana que, após a chegada dos reis católicos, procurava consolidar o poder político. Cf. Aurelio VARGAS DÍAS-TOLEDO, 2013.

⁹⁸⁶ Cf. *Idem*, p. 574.

herói talvez fosse entendida, primeiramente, como a vitória sobre esse mundo, a mesma que os trovadores galego-portugueses ficcionalizaram na passagem do *cantar d'amor* ao *cantar d'amigo*. Contudo, a ruína do mundo amadisiano espelhada no final trágico da versão primitiva do romance transparece uma rejeição desse mesmo modelo. A ousadia do herói, que mantém uma relação transgressora com a filha do rei, leva-o à morte. É um percurso semelhante ao da poesia galego-portuguesa aquando da apropriação da linguagem aristocrática pelos trovadores das cortes régias que parecem ter operado uma reformulação conservadora dos *cantares d'amigo*⁹⁸⁷. No entanto, no caso do *Amadís*, o caos é absoluto: quer o mundo masculino, quer o feminino desabam.

A reformulação de Montalvo vem, no entanto, repor a ordem. O casamento do par amoroso garante a salvaguarda da instituição régia, pelo que os temas e motivos da linguagem amorosa galego-portuguesa que vimos surgir ao longo da obra ganham uma funcionalidade de *topoi* literários. Surge, então, um novo modelo de herói, Esplândián, à semelhança de Galaaz, livre de mácula.

⁹⁸⁷ Ver 2.2.2, capítulo III, parte II.

CONCLUSÕES GERAIS

Chegámos ao fim do caminho que nos propusemos percorrer. Centrámos o nosso estudo na poesia amorosa trovadoresca galego-portuguesa, procurando identificar e definir as suas especificidades relativamente aos modelos que lhe deram origem, para que fosse possível, a partir dessa demanda inicial, averiguar de que forma se deu a difusão ibérica dessa linguagem. Essa pesquisa incidiu em três textos de géneros e cronologias diferentes.

Já esperávamos, porque esse trabalho já havia sido feito⁹⁸⁸, encontrar uma primeira geração de trovadores galego-portugueses ainda colada, em alguns aspetos, aos modelos occitânicos que lhe deram origem, mas já com algumas características que apontavam para uma mudança no seu discurso.

Essa mudança veio a dar-se, efetivamente, com a entrada em cena dos trovadores da segunda geração que, não encontrando na linguagem do serviço amoroso occitânico um equivalente adequado ao discurso que tentavam construir, assente na legitimação aristocrática, e não se reconhecendo nos papéis sociais que esse modelo encenava, construíram uma nova forma de expressão marcada por um tom acentuadamente disfórico e desprovido de qualquer referencialidade. Os temas e motivos da nova linguagem *d'amor* foram repetidos à exaustão por estes trovadores e pelos que se seguiram, mas revelaram-se cada vez mais desajustados ao tipo de discurso que este grupo procurava construir, o que levou à criação do novo género, o *cantar d'amigo*, que, invertendo a situação de subalternidade masculina, correspondia melhor aos propósitos de afirmação social agora procurados. Assim, o surgimento do novo género pode ser explicado por uma evolução interna no discurso amoroso galego-português, como salientaram Miranda e Oliveira⁹⁸⁹.

Esta nova linguagem teve múltiplas formas de receção no seio dos trovadores que se seguiram. Assinalámos, por um lado, o discurso jogralesco que, embora alheio às questões sociais que levaram ao surgimento do novo género, encontrou nele o espaço adequado para enquadrar a sua participação activa no fenómeno trovadoresco, centrada

⁹⁸⁸ Sobretudo José Carlos MIRANDA, 2004.

⁹⁸⁹ José Carlos MIRANDA e António Resende de OLIVEIRA, 1995.

no novo momento poético que a *cantiga de amigo* permitia explorar – o do encontro amoroso. Por outro, vimos como alguns trovadores, sobretudo aqueles que se moviam entre as cortes régias de Afonso X e Afonso III, se apropriaram da linguagem *d'amigo*, reformulando-a de forma conservadora. Essa reformulação procurava devolver os atores da canção trovadoresca ao seu lugar inicial, restituindo a supremacia feminina face ao fiel serviço masculino.

Após este período áureo da poesia galego-portuguesa, em termos de número de trovadores ativos e de composições resultantes, destacam-se D. Dinis, Airas Nunes e João Airas de Santiago. Os dois últimos, já ativos durante o período afonsino, movem-se entre a tradição e a inovação literária, indo beber às fontes francesas, tanto trovadorescas como romanescas. O resultado é um modo de fazer poético muito original, repleto de quadros simbólicos complexos e recursos estilísticos e formais elaborados. Por seu lado, D. Dinis desenvolve e sintetiza temas e formas já cristalizados pelos modelos anteriores, apropriando-se de uma linguagem umbilicalmente aristocrática, subvertendo-a, à semelhança do que já havia acontecido na corte do seu avô, em função do seu propósito centralizador, e aduzindo-lhe também aspetos da poesia e do romance transpirenaicos, que demonstra dominar. A produção trovadoresca do rei português mescla, então, domínio das formas de expressão precedentes e engenho poético, num processo de recriação e inovação que a tornou um verdadeiro paradigma do modo galego-português de trovar.

Percorrido o caminho da construção da linguagem trovadoresca galego-portuguesa, partimos para o estudo da sua difusão em três obras ibéricas: o *Poema de Fernán González*, a *História Troyana Polimétrica* e o *Amadís de Gaula*.

No que ao primeiro texto diz respeito, vimos como os episódios da prisão e libertação do conde se encontravam delimitados pelo motivo da romaria. Visto que esse motivo não se encontrava explorado nos textos que lhe terão servido de fonte ao *Poema* na construção da personagem de Fernán Gonzaléz, procurámos verificar se a sua funcionalidade se mantinha a mesma que havia adquirido no seio dos *cantares d'amigo* galego-portugueses. As conclusões foram animadoras. Ao mesmo tempo, a linguagem escolhida para a construção desses episódios de temática amorosa mostra que o autor do *PFG* conhecia a poesia trovadoresca ibérica, fazendo uso de alguns dos seus motivos literários mais conhecidos na construção de um ideal amatório eufórico. Assim, partindo de um modelo que encarava o serviço amoroso como algo de negativo, porque não conduzia à recompensa, o arlantino inverte a situação inicialmente exposta e apresenta

uma outra formulação, em que o serviço sem recompensa dá lugar ao amor correspondido, subvertendo ao mesmo tempo uma tradição, igualmente disfórica, que parece ter andado associada às mulheres casadas com os condes de Castela – a da *Lenda da Condessa Traidora*.

Quanto à *HTP*, é através do processo de tradução que a linguagem amorosa se expande e matiza. A arquitetura do texto, ora traduzido para prosa, ora para verso, revela desde logo uma consciência poética do tradutor/poeta. Mas é nos momentos amplificativos que essa consciência emerge de forma mais evidente. A utilização da expressão “mia señor” ou “mia señor fermosa” é a prova mais forte de um contacto do autor com a poesia trovadoresca galego-portuguesa, visto que se trata de uma marca distintiva desta linguagem. Mas as semelhanças não se ficam por aqui. Também o modelo de solicitação da dona, com a insistência no vocabulário do serviço que, mais do que vassalagem amorosa, sugere o desejo de posse do homem relativamente à mulher, se encontra muito próximo daquele que os *cantares d’amor* tantas vezes replicaram. A influência parece ter abarcado o género satírico, cuja linguagem vemos também aqui aflorar. Os cantares trovadorescos não parecem ter sido, contudo, os únicos a interferir no trabalho do tradutor/poeta. As semelhanças encontradas ao nível dos recursos retóricos habitualmente utilizados na épica, bem como de motivos que muito particularmente vemos assomar no romance arturiano, sugerem que textos da mais variada proveniência serviram também de referência a esse labor de recomposição.

Quando finalmente chegamos ao *Amadís*, verificamos que o primeiro romance de cavalaria ibérico se encontra marcado de forma muito generalizada pela linguagem amorosa trovadoresca. As afinidades encontradas situam-se a um nível mais profundo do que um simples contacto com os temas e motivos da tradição lírica galego-portuguesa, que, contudo, também detectámos. Na verdade, é na construção do novo modelo amatório romanesco que a linguagem dos trovadores galego-portugueses parece ter desempenhado um importante papel de fundo. Assim, se o *Lancelot* se apresenta como o principal macro-texto que enquadra o surgimento do *Amadís*, a transformação da apologia de uma relação amorosa adúltera na opção por um modelo em que a parte feminina está inteiramente disponível constitui a principal novidade trazida pelo texto ibérico. Ora essa evolução é homóloga à que se verifica no seio do discurso amoroso na área galego-portuguesa desde a primeira metade do século XIII.

Enumerámos vários episódios em que a formulação presente no *Amadís* está muito próxima da que encontramos nos trovadores do ocidente ibérico, num quadro

geral marcado por uma utilização muito insistente, por parte do romance castelhano, de uma linguagem do serviço amoroso que nos habituámos a encontrar nas composições galego-portuguesas.

A recorrência do mesmo tipo de vocabulário e o enfoque que é colocado na dinâmica de poder entre as personagens feminina e masculina levam-nos a crer que o redator do *Amadís* estava muito familiarizado com a tradição poético-musical ibérica.

O *Amadís* é conhecido na sua versão de 1508, da responsabilidade de Garci Rodríguez de Montalvo. Mas as referências que a este texto são feitas antes de 1350 e as marcas ativas que nele encontramos da poesia trovadoresca galego-portuguesa, não só no que toca à linguagem mas também à problematização das questões de fundo desta manifestação poético-musical, deixam-nos a certeza de que a sua composição original ocorreu antes do fim do período trovadoresco. É possível que a reformulação de Montalvo tenha amenizado alguns contornos mais transgressores da versão primitiva. Contudo, na construção deste novo modelo amatório e cavaleiresco, que tão influente se tornará nos romances que se produzirão nas décadas seguintes, é inegável a marca trovadoresca.

Percorrido este caminho, resta-nos retirar algumas conclusões finais. O discurso amoroso medieval entre os séculos XII e XIV apresenta, de forma genérica, uma elevada coerência. Há temas e motivos que atravessam todos os géneros literários, tornando-se, por isso, difícil avaliar o modo como esse discurso se constituiu em cada caso particular. Só um estudo mais aprofundado das especificidades de determinado texto ou conjunto de textos, como fizemos, permite elucidar esse processo.

Apesar de a poesia trovadoresca galego-portuguesa ter já sido abundantemente estudada, esperamos que este trabalho possa contribuir para um melhor conhecimento desse fenómeno sócio-literário, para a afinação da caracterização dos diferentes grupos e gerações de trovadores, e para uma melhor definição das particularidades e do alcance da linguagem poética por ela configurada.

Esse manancial de estudos prévios, que enquadram grande parte do nosso trabalho, foi o ponto de partida para esta tentativa de compreensão do papel que os trovadores desempenharam no ocidente ibérico e da forma como a sua linguagem influenciou outros autores e textos medievais quer seus contemporâneos, quer posteriores.

É, pois, na disforia muito acentuada desta nova forma de expressão, na problematização das grandes dialéticas encenadas pelo discurso trovadoresco e na

reprodução, direta ou indireta, da evolução da linguagem amorosa galego-portuguesa, que assenta a tese por nós defendida de que este fenómeno poético-musical exerceu uma influência que ainda não tinha sido suficientemente identificada em autores que compunham textos de outros géneros. Tanto no decurso da construção ideológica da figura de uma personagem como o conde Fernán González do *Poema*, como no processo de tradução de um texto que apresenta marcas evidentes da ação do tradutor, como ainda na edificação de um novo modelo amatório e cavaleiresco, os autores moldaram os episódios amorosos apropriando-se de uma linguagem que reconheciam, que lhes era familiar e que era dominante na codificação dessa problemática no ocidente peninsular.

Naturalmente que o *corpus* por nós abordado é apenas exemplificativo daquilo que poderá ter sido a difusão ibérica da linguagem trovadoresca galego-portuguesa, funcionando mais como um conjunto de estudos de caso do que como uma elucidação global desse fenómeno. O pano encontra-se estendido à espera que, *depois do espectáculo*, não se deixe de *a cítola temperar*⁹⁹⁰ para que o *bom som*⁹⁹¹ continue a soar sete séculos passados.

⁹⁹⁰ Martim Soares, B1363/V971.

⁹⁹¹ Pai Gomes Charinho, A247.

ANEXOS

Anexo 1: Poema I

<i>Roman de Troie</i> (vol. II, pp. 115-117, vv. 10331-10369)	<i>Historia Troyana Polimétrica</i> (pp. 53-56, vv. 7-120)	<i>Roman de Troie</i> , versão de Afonso XI
<p>Achillès plore Patroclon: Onc greignor duel ne fist nus hom. Desor le cors sovent se pasme, Mout se laidenge e mout se blasme:</p> <p>Ne fis pas bien, beaus douz amis, Quant jo senz mei vos i tramis. Ha! las, com dure destinee! Mauvaise amor vos ai portee: Bien reconois miens est li torz, Dès que vos senz mei estes morz; Quar, se jo fusse delez vos Al torneiement doloros, Ne crensisseiz home vivant.</p> <p>Quant jo de vos depart a tant,</p>	<p>Anchiles, cosa çertera, por Patroclo el que era un amor con el contado, porque se amaron mucho, a estado es aducho, de morir el mal fadado. Ca pues lo non vey a bivo fazia llanto muy esquivo teníase por cofondudo, muy grave mientre lorava su cabeça quebrantava mil vezes en el escudo; toda du frunte rronpia llorava furte e dezia: ¡ay Patroclo, ay amigo! amigo, ¿quien cuydaria que muerte nos parteria de non bevir vos comigo siempre mientre yo beviessse; e que luego non moriese yo, quando a vos viesse muerto? Mucho m'ovo grand despecho Quien aques mal m'ovo fecho, e por dios fizo gran tuerto; ca mi mesmo se deviera vengar, ¡ay señor cormano! Mas, ay mesquinho, ¿que digo? ca yo vos mate, amigo, yo mesmo, con la mi mano. Yo vos mate, bien lo veo; por que non saly al torneo, vos enbie prender muerte. S'yo cabe vos estodiera, este mal non me veniera nin esta coyta tan fuerte: que asy vos anparara, amigo, que non osara ninguno fazer vos dapño; mas finque como alevoso, fui por ende perdidoso con est quebranto tamaño. Por ende cosa..... nunqua yo.....ua fincare desanparado noche e dia lorare nunca jamas al fare, amigo, por mi pecado.</p>	

<p> N'avrai amor ne compaignie A rien que seit mais en ma vie. En vos esteit mis cuers trestoz, Quar mout estiëz beaus et proz, Leiaus e frans e de bom aire. Ja mais ne cuit nul jor rien faire Dont aie joi ene leece: Toz jorz serai mais en tristece. Amis, por quei vos ai perdu? Vostre genz cors tant mare e fu! Plus m'amiëz que nule rien, Quar jo ere vostre, e vos mien. O plors, o lermes vos plaindrai Toz le jorz mais que jo vivrai. Vengerei vos, se fairel puis: </p> <p> Bien sache Hector, se jo le truis, Qu'il ocira mei, o jo lui. Ha! las, chaitis, que jo n'i fui La ou il descendi sor vos! Li mais coilverz, li coveitos Le comparast: si fera il; Por vos en ocirai tel mil, N'i avra cel n'ait teste armee. Bien lor sera l'ire mostree Que j'ai de vos. </p>	<p> Nunca avre compañero rrey nin duc nin cavallero nin avre hamas conpañã con otro amigo ninguno, pues non morimos en uno en esta guerra tamaña. Nunca avre alegria en toda la vida mia, mas quiero aver e por thesoro sienpre lagrimas e loro ¡ai dios, commo non me muero! ¡Amigo, commo m'dexastes? ca vos sinpre me amastes mas que avos miesmo syn falla. Por mi mal es la mi vida Porá mi mal fue venida, Señor, aquesta batalla! Que sera se mi, mesquinho! ¡tan a so ora me vino coyta de tan fiera guisa! Greçia fuese despobrada Troya toda fues quemada e tornada en çeniza! ¡Ay señor, que conpanero, que leal e que guerreiro que he yo en vos perdudo! que ardit e que esforçado, que franco e que enseñado que manso e que sesudo! Hector sepa sy quesiere, señor, que sy yo veniere que de lança o d'espada o el a mi matará o muy bien se vengará la muerte que vos ha dada. Quando a vos desçendie e las armas vos querie despojar, sy el podiese, ¿la mi ventura qui ovo connigo, que me detovo que non y fues nin lo viese? Ca se yo me y açertara, cara mente lo conprara, e non fuera end rreyendo el vil, malo e lixoso que s'mostro por codicioso las vuestras armas queriendo. ¡Can ravioso, que avia? ¡lobo malo, nol'conplia de que vos avia ya muerto? Mas de tanto so seguro, bien lo digo e bien lo juro que comprar lo ha este tuerto; e non, por dios, el señoero, mas mucho bem cavallero </p>	
--	--	--

	<p>de Troya, ca mas de çiento matare yo, e mas de mil por aquel malo e vil lobo rravioso fanbriento.</p> <p>E non sera tan armado que non sea bien provado de mi lança, bien vos digo, e mostrar vos he yaquanto del pesar e del quebranto que yo he por vos, amigo.</p>	
--	--	--

Anexo II: Poema V

<i>Roman de Troie</i> (vol. II, p.287, vv. 13261-13267)	<i>Historia Troyana Plimétrica</i> (pp. 128-132)	<i>Roman de Troie, versão de Afonso XI</i> (p. 156)
<p>Qui qu'eüst joie ne leece, Troilus or ire e tristece: Ço est por la fille Calcas, Quar il ne l'amot mie a guas. Tot son cuer aveit en li mis; Si par ert de s'amor espris Qu'il n'entendeit se a li non.</p>	<p>mas quien quier que oviesse plazer o alegria, bien podría quien quisiese entender aque día que del ora adelante qu esto fue sabido, Troylo el infante muerto fue e perdido, ca el muy as amava Breyseda que sy, matavase e lorava desy dezíe assy: "El mi bien, el mi seso, la mi vida viçiosa, todo lo tiene preso la mí señor fermosa; mi plazer, mi cuydado en ella lo he puesto; sy yo soy esforçado o ardit o apuesto por ella lo soy todo. Quanto en el mundo veo todo m'semeja lodo e nunca al deseo de bien sy non veella; mas non puedo aver plazer nin bien syn ella; ca sy oy q[u]anto aver en el mundo toviese nin quanta outra nobleza, non creo que perdiese cuydado nin tristeza, sy fues de mi partida o fuese alongada la que tien la mi vida toda de sy colgada. E yo esto mesquinho sienpre gelo dezía e era adevino de lo que aver avia, ca ya agora seyo en lo que adevinava mi muerte ya la veyo veer non la cuydava. ¿Quien seria que creyese</p>	<p>Ya avedes oydo como el Rrey Priamus prométio a los griegos Breçayda. Et aqui afirma Dayres que Troylus l amava mas que a ssi mesmo. Et avya grand cuyta et grand pesar por que la querian levar para la hueste. Cal el avya en ella puesto todo du amor et todo su cuydado. Et ella outro tal en el.</p>

	<p> que Troya la viçiosa asy partir quisiese a quien es una cosa? ¡Ay Priamo, mi padre, tan mal que lo feziestes! ¡Ecuba, la mi madre, por mi mal me pariestes! Ca sy yo fuese muerto en aquesta batalla, non feziera este tuerto el mi padre syn falla. ¿Quien seria que por rruego de falso henemigo quisiese matar luego su fijo o su amigo? ¿Qui ante non quisiese sofrir grande afruenta sy non fues quien oviese muchos fijos syn cuenta commo ha el mi padre, que non da por mi nada? ¡Mas bien se que mi madre morra por mi, cuytada, quando a mi muerto viere! E çerca es mi muerte, Pues que aver non podiere Breseyda mi conuerte. Lorando con enojos seran muertos o çiegos ambos estos mis ojos pues fueron para griegos mi señor deesa, ¡e vaya muy bien dicha ca de tal rrey promesa nunca sera desdicha! e de mi non se quexe, por mi nos'desconuerte, ca maguer m'ella dexe no m'dexara la muerte. Pero, mesquinho, toco Se me yria con ella; mas en esto so loco sy por una donzella que echan de la tierra, maguer que la cobrase, feziese tan gran yerra que traydor me tornasse; e buen traydor faria sy por miedo de muerte, dexas la gente mia en tal guerra tan fuerte; derian que dexara çercados mis amigos e con miedo m'passara a los mis henemigos. </p>	
--	---	--

	<p> Por end val mas agora que yo mesmo me mate por vuestro amor, señora e nada al non cate. Mas temo que despecho me oviesedes syn falla, sy fazendo buen fecho en aquesta batalla, muerte prender podiese; e que por mi m' matasse, temo quien lo oyese por muy vil me contase” Troylo en aquesto yaquanto asosegava; muy alegre y muy presto e muy sabroso estava, atanto que saliese el plazo e se acabasen las tréguas, ques' metiese en logar do l' matasen los griegos, e feziese el en ellos tal fecho que, en quanto bebiese Breyseda, fuese end rretrecho. </p>	
--	---	--

Anexo III: Poema VI

<i>Roman de Troie</i> (vol. II, pp. 287-289, vv. 13276-13294)	<i>Historia Troyana Polimétrica</i> (pp. 132-135)	<i>Roman de Troie</i> , versão de Afonso XI (pp. 156-157)
<p>Mout ot grant duel, mout ot grant ire Des ieuz plore, del cuer sospire:</p> <p>“Lasse, fait elle, quele destinee Quant la vile dont jo sui nee M'estuet guerpir en tel maniere! A une assez vil chamberiere</p> <p>Sereit il d'estre en ost grant honte: N'i connois rei, ne duc, ne conte Qui já honor ne bien m'i face</p> <p>Or moilleront lermes ma face Chascun jor mais, senz alejance.</p>	<p>e ally fue el cuydado, alli fue la coyta fuerte, ally tovo ella guisado de veer çerca su muerte allí fue la grand flaqueza de coraçon e la saña allí fue la grand tristeza, nunca omne vio tan maña. De coraçon sospirava de las manos se ferie, muy gravemente lorava toda la color perdie, e dexía: “¡ay, que ventura, mi mesquina, mal andante atan fuerte e tan dura! ¿por que non mory yo ante que aquesto alegasse nin que me en aquesto viese? ¿quien fue nunca que cuydasse que yo el mi señor perdiese, nin que asy fuese echada del lugar do fuy naçida? ¡por dios, desaventurada, por mi mal fue la mi vida! Ca nunca yo en tal manera cuyde yr a la albergada; ca una vil soldadera seria assaz desonrada de yr assy bevir en hueste, comme yre yo, mesquinha. Mas ya quequier que nos cueste convien nos de yr ayna pues lo el rrey por bien tiene, no ay hi al de fazer; Mays, ay dios, por que me viene este tan grand desplazer? Ca yo rey nin duc nin conde Nin outra cavalleria Non connosco alla, donde Pueda aver alegria. ¡Alegria! diz, cativa, por dios, al me esta quisado ca, bien sey yo, en quanto biva lloro e coyta y cuydado de mi non se partiran: e lorando los mis ojos</p>	<p>Et tan grand desseo avya de Troylus, que nunca quedava llorando et dando grandes sospiros. Et en quexandosse dezia:</p> <p>“¡Ay, mesquinha, comme la ventura fue desmesurada et esquiva contra mj en querer que yo assí sea desterrada de la çibdat en que nasçi, et partir me de aquellos com qui fuy criada et de la cosa del mundo que yo mas amo, et yr me para o</p> <p>No connosco rrey njin conde njn duque njin outro omne que me faga onrra njn bien!</p> <p>Et desde oy mas los mjs oios nunca se enxugaran llorando, et siempre vivre</p>

<p>Ha! Troilus, quel atendance, Ai faite en vos, beaus douz amis!</p> <p>Já mais nul jor que seiez vis Nos amera rien plus de mei.</p> <p>Mout a mal fait Prianz, le rei, Qui de sa vile m'en enveie Já Deu ne place que jo seie Vive descì qu'a l'ajornant! La mort vueil e quier e demant.”</p>	<p>nunca jamas rreyran ¡tantos seran los enojos e el mal de casa parte que avre sienpre conmigo! mas mal faz quien nos parte, ¡ay Troylo, ay amigo! E Troylo, qual fiança d'anbos he en vos metida, señor, la mi esperança toda es asy perdida. Nunca en el mundo fue cosa que vos tan gran bien quisiesse, mas finco end tan perdidosa commo sy vos nunca viese. Pero en la muerte me atrevo, sy m'acorrer todavia. Priamo desamar devo que de su villa me enbia; e desamolo syn falla, ca no m'devia el quexar d'yr a huest ni a batalla e mi amigo dexar. Mays pues asy es, la muerte se duela desta cativa e la guarde que, en tan fuerte coyta, fasta cras non biva; ca pues yo tal pesar veo, tal daño e tal quebranto, morir codiçio, deseo, non quiero outra cosa tanto.” Esto dezia e lorava e prendedero nin toca en su tiesta non dexava, dava bozes como loca; e rronpie los sus cabellos, ante sy los allegando, fazia grand lanto sobrellos a Troylo ementando.</p>	<p>triste et sin plazer.</p> <p>¡Ay, mi sennor et mj amigo Troylus, et que sera de la esperança que en vos avya et del nuestro amor muy grande! Ca sin falla nunca en el mundo sera cosa que vos tant de coraçon ame commo yo. E mucho devo desamar al Rrey Priamus, ca grand pecado fizzo sobre mj que me assi embio de la villa. Et si los dioses diesen la muerte ante de la manna, -en- esto seria quitada de-l- pesar et de -la- coyta en que so.</p>
---	---	--

Anexo IV: Poema VII

<i>Roman de Troie</i> (vol. II, pp. 289-292, vv. 13297-13325)	<i>Historia Troyana Polimétrica</i> (pp. 135-140, vv. 1-149)	<i>Roman de Troie</i> , versão de Afonso XI (p. 157)
<p>Del conforter n'i a neient: Chascuns d'eus plore tendrement, Quar bien sevent que l'endemain Seron l'uns de l'autre lointain; N'avrons plus ais ene leisor De faire ensemble lor amor. Tant com lor leist, qu'il en ont aise, Vos di que l'uns d'eus l'autre baise Mais la dolor qu'al cuer lor toche Lor fait venir par mi la boche Les lermes qu'il lor chiez des ieuz. Entre eus n'a ire ne orgueil, Defension ne discordance. En grant dolor e en pesance Les ont cil mis qui ço lor font:</p>	<p>Mas quel ora ques vieron el infante y la hermosa sol fablar no se podieron nin dezir ninguna cosa. E echaronse abraçados en un lecho que y estava; estando y acostados, cada uno asy llorava que sol dezir non podrie la grand coyta e el cuydado e el pesar que avie de bevir desanparado. Del rrey Priamo avien ambos muy grandes despechos, las lagrima lles corrien muy espessas por los pechos. Uno a outo conortava, las lagrimas le terzia, el conortado lorava e el conortador emia Breyseda, que avie consigo muy gran coyta per que se yva, dezia: "Troylo amigo, ¿asy perdio esta cativa el servicio que ha fecho a señor tan grand sazón? En vos yo rrebtar derecho fago e muy gran rrazon ca bien se que, sy pesase mucho a vos de la mi yda non cuydo que me echasse Priamo atan escarnida nin yo non yria morar a logar o en quanto biva non fare sy non lorar mi triste vida cativa". Troylo, quando esto dezia, el coraçon le quebrava, toda la color perdia grandes palmadas se dava en la fruent e en la cara, toda la sangre l'foye, tal commo muerto se para desy a pieça rrecodie e dezia: "la señor mia, en fuert punto fuy naçido, pues yo morir todavia</p>	<p>Aquella noche fue Troylus veer a Breçayda. Et albergaron amos. Et cada uno queria confortar o otro del pesar et de la coyta que le veyá aver, et non podia. Ca bien sabia en toda guisa que sol que el día fuesse claro, serian partidos para siempre, en guisa que nunca iamas avrian de ssi plazer, njn folgarian assy como solian. Mas toda aquella noche passaron a ssu talante. et com gran coyta que avyan en los coraçones, quando les membrava que se avyan a partir, salianles las lagrimas por las fazes. Et alli non avya orgullo njn verguença ninguna. Ante maldezian a quien los metiera en tal coyta et en tal pesar, et al que partiera tan grand amor.</p>

	<p> e non fuer devos creydo. Mas, señor, ¿commo creydes que yo quisiese la muerte del rrey Priamo? Sabedes que es tan firme e tan fuerte sienpre en la su postura, quier ponga derecho o tuerto; que por saber por ventura que verie a Hector muerto non desderia una vegada; pues menos por mi, syn falla. Por mi mal, señor, fue dada esta trégua en la batalla, e por mal de mi pasaron los griegos el mar aquende, señor, pues que rrecabdaron de pasar a vos allende , e por mal el vuestro padre, que vos dexo aca donzella, quando morio vuestra madre non morio e fincase ella, ca el a Troya non dexara nin fuera traydor dado nin a mi no me matara commo m'mato mal pecado. ¡Mal pecado, diz, mesquinho, diz locura e diz tuerto! ca pues me tanto mal vino cierto es que yo soy muerto” Troylo esto deziendo, muy gravemente lorava las lágrimas le terziendo Breyseda, mas le pesava Del, ques quexava tan fuerte, que della, que se veye atan cerca de la muerte, que mas cerca non podie. Qui queredes que vos diga, asy estavan quexados que amigo con amiga nunca vistes tan cuytados; e non era maravilla, ca el plazo lo fazie en que se yria de la villa Breyseda, e fincarie Troylo desanparado e non bien seguro della: nin seria del ¡mal pecado! bien segura la donzella. Aquella noche, maguera, en que ellos asy estudieron, que les fue la postremera que anbos en uno tovieron jamás en toda su vida, besavan e abraçavan </p>	
--	--	--

<p>Ja Deus joir ne lor en dont! La pechié deit espeneir Qui dous amanz fait departir,</p> <p>Ensi come li Grezeis firent, Qui puis griefment l'espeneïrent. Troïlus les haëit devant: Puis lor mostra e fist semblante Qu'il li aveient fait tel chose Dont li membra puis a grant pose. Onc ne s'en sorent si garder Qu'il ne lor feïst comparer La nuit orent ensemble esté, Mais mout lor a petit dure. Assez fu griés li departirs, Geté i ot plainz e sospirs.</p>	<p>muy furte por espedida, maguer que nunca quedavan de lorar, anbos pensando en el plazo que venie, catando el alva quando vernie e los partirie. Aquella noche a su grado por sienpre les durarie mil rrazones han fablado por ver commo podrien por qual guisa o por qual arte por ellos seer desfecho por ingenio o por arte aquel tan esquivo fecho. Pensavan de la donzella esconderse sy podrie, o yrse Troylo com ella; traicion dezie que serie: sy el a giregos fuyese, dar lo yan poe alevoso; e sy ella se escondiese, saldria el rrey por mintroso. ¡Dios, que fuerte que pecaron dios que grande mal fezieron quantos les esto guisaron e los en esto metieron! ¡Ay dios, nunca plazer vean, Mas vivan desnparados non ayan lo que desean; quanto dos henamorados asy s'parten tan anbidos! Muchos fueron y villanos, por end fueron y destroydos todos griegos e troyanos, ca d'aquel ora adelante por esta coyta tan maña fue Troylo el infante cogiendo tan brava saña contra griegos e tan fuerte que el mesmo, por sus manos vengandose, dio la muerte mas d'a mil griegos loçanos. E pues que vos mucho diga, en aquel viçio lorando estido con la su amiga el infante muy cuytado besando la noche toda.</p>	<p>Et desde alli desamo Troylus mas mortal mente los griegos, et los fizo cara mente comprar la salida de Breçayda; ca mas de mil cavalleros tomaron por ende murte por sus manos. Et non reçelavan al ya tanto como venir la mannana. Et bien les semeio que, desde que nasçieran, nunca vieron noche tan pequenna.</p>
--	---	--

Anexo V: Discurso de Diomedes

<i>Roman de Troie</i> (vol. II, pp. 307-313, vv. 13532-13616)	<i>Historia Troyana Polimétrica</i> (pp. 149-152)	<i>Roman de Troie</i> , versão de Afonso XI (pp. 159-160)
<p>Bele, fait il, a dreiz se prise Qui de vostre amor est saiziz: Le cuer de vos e les periz Voudreie aveir par covenant Que vostre fusse a mon vivant. Se por ço non que trop est tost E que si somes près de l'ost E que jo vos vei deshaitiee Pensive e dotose i iriee, Jos criasse mout grant merci</p> <p>Qu'a Chevalier e a mi Me receüssiez tot demeine Ainz en voudrai sofrir grant peine Que, se vos plaist, a ço n'en vienge Mais mout me dot e mout me criem ge Que vostre cuers seit hainos Vers mei e vers ceus devers nos. A la gente qui vos ont norrie Sai que sereiz toz jors amie: De ço nos deit om já blasmer. Mais j'ai oï assez parler Que gent qu'onc ne s'erent veü Ne acointié ne coneü S'amoënt mout, c'avient adès.</p>	<p>“por dios, señora mia, sy derecho ha en el mundo, muy grand derecho faze de se loar del vuestro amor el que lo aver puede; e, señora, yo querria saber el vuestro coraçon por tal manera que sopiesedes vos el mio e que fuese yo sienpre vuestro e a vuestro serviçio. E sy non fuese por que es aun ayna mucho, e he miedo que me terniedes por onbre muy quexoso e que non puede forçar yaquanto si coraçon, e demas por que nos ymos mucho legando a la hueste, rrogar vos ya e pedir vos ya ya merced e non me partiria de vos en ninguna guisa fasta que me rreçebiesedes aqui por vuestro cavallero e por vuestro amigo; mas commo quier que agora no aya tiempo ni sazón de vos mucho quexar por ello, tanto sabed, la mi señora, que ante sofrir muchas penas e sabre sofrir mucha coyta, e al cabo prender muerte, que esto de vos no aya otorgado. Mas, señora, muy grand miedo he yo, que avedes vos por aventura desamor a la nuestra gente por la guerra e por el pesar que vedes que faz a la vuestra, que non puede seer que vos a la vuestra nin amades en todas guisas, ca ellos vos han criado e entre ellos son vuestros parientes e todos los que vos conosçiedes e tenedes por amigos e conosçientes; mas por los vos dexar de aqui adelante e los</p>	<p>“Par dios, sennora, grand derecho faz aquel que há vuestro amor si se del mucho preçia. Et yo ternia que me fazie dios muco bien si el vuestro coraçon oyesse, assi como vos avedes el mio. et que yo sempre fuesse vuestro en todos los dias de la my vida.</p> <p>Et, sennora, rruego vos que me reçibades por vuestro cavallero et por vuestro amigo, et avredes en mj un leal vassallo. Et si lo fazer non quisierdes, bien vos digo que tanto affan he de soffrir por vuestro amor fasta que esto cobre de vos. Mas de una cosa he grand pavor. que vos por vntura desamades mucho la nuestra gente, et vos amades mucho los de Troya. et fazedes guisado. ca fuestes entr ellos criada. Mas quanto por esto</p>

<p>Bele, fait sei Diomêdes Onques d'amer ne m'entremis, N'amie n'oi ne fus amis: Or sent qu'Amors vers vos me tire. Qui vostre grant beauté remire, N'est merveille se il esprent. Tant sacheiz bien certainement Qu'en vos metrai mon bon espeir: Ja ne quir mais grant joie avoir Desci que j'aie seürance D'aveir vostre amor senz dotance,</p> <p>E que j'aie vostre solaz Si faitement qu'entre mes braz Vos bais e ieuz e boche e face. Douce amie, ne vos desplace Rien que vos pris ne que vos die Ne nel tengiez a vilanie. Preiee sereiz e requise D'amer, ço sai, en mainte guise Ci sont tuit li preisiés del mont</p>	<p>olvidar e punar de aver amigos e conosçientes en la gente con que avedes de bevir, non deveades seer rrebtada por ende, ca syn vuestro grado fuestes echada de su conpañia. Nin es grand maravilla otrosy de vos querer bien o rresçebir por amigo alguno destos con quien avedes a bevir de aqui adelante, commo quier que sean vuestros estraños e nunca bevistes com ellos; ca, señora, muchas vezes oy rretraer, ca muchos que nunca se vieran nin se conosçieran de so uno, se quisieron despues muy grand vien a maravilla. E esto creo yo e veo que es verdat, por quanto de mi agora entendo, ca, señora, yo nunca me trabaje de amar nin ove nunca amiga, nin fuy amigo de ninguna, nin ame nin fue amado, nin sope nunca en que caye pleito de amor; mas agora entendo bien en mi e veo que soy forçado de amor e que me tira a vos quanto el puede; e non me maravillo ende, señora, en ninguna guisa, ca tanto es grande la vuestra misura, que non se onbre que la vea que vos non aya de querer bien por fuerça, e que non aya codiçia e sabor de vos fazer serviçio e de se llamar por vuestro. E por ende, sabed, señora, que toda mi esperança e todo mi bien, que todo lo quiero yo dexar en vos, e nunca sere alegre nin avere bien de aqui adelante, fasta que sea çierto que avere el vuestro amor, e esto sabedes en qual manera: teniendo vos muy alegre entre anbos estos mis braços; besando esos ojos e esa cara e esa boca que yo veo tan apuesta. E, señora e amiga, mi lunbre e todo mi bien, non vos pese de quequier que vos yo agora diga, nin lo saquedes a mal nin a vilania. Ca bien se yo que seredes rrogada muchas</p>	<p>non deveades a seer sospecha. Ca muchas vezes oy fabar de muchos que nunca se vieron njn de connosçieran que se despues quisieron grand bien. Et esto mucho ayna puede contesçer.</p> <p>Outra cosa vos dire. Sabet que nunca iamas ame duenna njn donzella en esta rrazon. Mas agora bien veo et entendo que el amor me tira para vos, et quiere que sea yo vuestro en toda guisa. Et non es sin rrazon. Ca non se en el mundo omne que la vuestra beltat vea que no aya grand talante de vos servir, et de vos amar, et de sse llamar vuestro. Et desde oy mas todo mio amor et toda mj esperança pongo en vos. Et ya mas nunca sera alegria en mj coraçon fasta que çerca sea de vuestro amor et de vuestro bien. Et pido vos merçed, que vos non pese njn me lo tengades por mal njn por villania esto que vos rruego. Et si me reçebides por</p>
--	--	---

<p> E li plus riche qui i sont, E li plus bel e li meillor, Qui vos requerront vostre amor. Mais sachiez, bele, bien vos di, Se de mei faites vostre ami, Vos n'i avreiz se honor non. Preisiez deit estre e de grant non Qui de vostre amor est saisiz: Bele, s'a vos me sui ofriz, </p> <p> Ne refusez le mien homage Tel cuer prenez e tel corage Que mei prengiez a Chevalier: Leial ami e dreiturier Vos serai mais d'ore en avant A toz les jorz de mon vivant. Mainte pucele avrai vele E mainte dame coneüe: Onc mais a rien ne fis preiere De mei amer en tel maniere. Vos en estes la premeraine Si sereiz vos la dereraine. Ja Deu ne place, s'a vos fail, Que mais por autre me travail: Non ferai jo, ço sai de veir E se vostre amor puis avoir Guarderai le senz rien mesfaire N'orriez de mei chose retraire Que vos desplace a nes un jor. Des granz sospirs e del grant plor Dont vos vei mout chargiee e pleine Metrai mon cors en mout grant peine Com vos en puisse esleecier O acoler e o baisier; Si metrai tel confort en vos Dont vostre cors sera joios </p>	<p> vezes e de muchos, e sera vos demandado mucho el vuestro amor; e esto, señora, non sera syn guisa sin syn rrazon, ca vos sodes muy fermosa, de guisa que non fallaredes par; e pues son aqui los mejores cavalleros que ha en todo el mundo, que son aqui los mas poderosos rreys que há en todo el mundo e mas preçiados, e los mays rricos condes e los mas onrrados duques e señores de muchas tierras que vos aquexaran muy fuerte y vos demandaran amor; mas, señora, commo quier que ellos sean rricos e onrrados, sy vos fezierdes de mi vuestro amigo, nunca vos sera tenido synon a onrra e a plez, ca syn falla omne muy preçiado deve ser aquel que fuere çierto del vuestro amor. E pues, señora, rrsçebid vos agora aqui el mi omenaje, asy commo señor deve fazer de vasallo, por tal que me tengades de aqui adelante por vuestro vasallo conplidamente. T-anbien cred que vos sere yo sinpre leal cavallero, e non ha ninguna cosa por que devades y dudar, ca vos presento yo agora aqui el mi amor por sienpre e vos, señora, rresçebildo e saberdes en verdat que ya yo vi muchas dueñas e muchas donzelas muy fermosas e de grand guisa, mas nunca vi tal a quien yo rrogase que me amase en tal guisa; mas, señora, vos sodes ende la primera e seredes ende la postremera, bien crey. E prega a dios que vos nunca yerre yo en ninguna cosa e que me trabaje de servir outra synon a vos. E non podra al ser syn falla, ca sy yo el vuestro amor ganare, de guisa lo guardare, que nunca ayades de mi que rretraer que vos fago tuerto nin cosa que vos en pesar caya;e todo esto veredes vos. E por que vos veo yr asy </p>	<p> vuestro amigo, nunca vos ende verna sino onrra. Et yo bien entendo que muy preçiado deve seer aquel que meresçiere aver el vuestro amor. Mas yo daqui me otorgo por vuestro cavaleiro et por vuestro vassallo, et vos reçebit me por vuestro; ca vos sodes la primera que yo tal rruego rogue, et seredes la postremera. Et ya dios nunca quiera que me yo trabage de amar njn de servir otra. et assi sera si dios quisiere. Et sabet que si yo vuestro amor pudiere aver, de guisa lo sabre yo guardar, que nunca iamas reçibades tuerto. njn oyredes dezir njn retraer cosa non que vos despliega. Et por que vos yo agora veo triste, ayna cuydo fazer tanto po vuestro amor por que vos seredes muy leda y muy pagada. </p>
--	--	---

<p>Al servir sui abandonez: Grant joie avrai, se vos volez Dès ore en sui apareilliez: Deus doint ne m'en faceiz deviez! Quar qui ço aime e prie e sert Quil het, tote sa peine pert.</p>	<p>lorando e sospirando a tan grand quexo, meterme he yo a tal afan que vos fare muy alegre, ca tanto sera el viçio e el plazer que vos yo amostrare, que se avera el vuestro coraçon por fuerça conortar. E pues ya abaldonado soy de vos servir muy de grado en todas cosas, e sere muy alegre si vos quisierdes rresçebir de mi serviçio, e tengo muy guisado de lo fazer, e plega a dios que non sea desviado por vos, ferosa. E esto digo yo por que avedes tal costunbre las mogieres al que vos ama e vos preçia, sienpre lo desamar, e asy pirde el cativo del onbre el serviçio e todo el gran afan que sufre por aquel amor de aquella que ama; mas, señora, a mi, que soy tan vuestro amigo, guardatme de aquella palabra antigua que se que es muy verdadeira e dize: ama a quien non te ama, rresponde a quien no te llama, andaras carrera vana.</p>	<p>Et todo mio cuydado, desde oy mas, sera en fazer todas las cosas que entendierte que seran- vuestro serviçio. Mas, sennora, trabaio perdido es amar omne er servir a aquella que por el non da ninguna cosa, o que le desama. Et por ende plaze vos que sea yo vuestro cavallero otorgada mente.</p>
--	---	---

Anexo 6: Diomedes envia o cavalo de Troilo a Briseida

<i>Roman de Troie</i> (vol. II, pp. 353-357, vv.14301-14352)	<i>Historia Troyana Polimétrica</i> (pp. 171-175)	<i>Roman de Troie</i> , versão de Afonso XI (pp. 168-169)
<p>Cil s'en torne les sauz menuz; Devant la tente est descenduz Puis est estrez el paveillon, Dont le fin or sont li passion, L'estache tote e li pomeaus E li aigles, qui trop est beaus. Li fiz Cariz de Pierre Lee A la danzele saluëe De part son naturel seignor: "Dame, fait il, cest milsoudor Vos enveie par druërir: Sachiez que pas ne vos oblie. De Troilüs, ços sai retraire, Qui tant se sueut de vos bien faire L'a guaaignié, n'a se poi non; Jus l'es trebucha el sablon. Tel poindre fist, veant mes ieuz Ne fu de la si granz l'orguieuz, Cent n'en chaissent tuit envers, Dont li plus sains est pale e pers. Ço vos mande, por vos se peine E que toz est vostre demeine." Par n'anelet d'or a cristal Prist la danzele le cheval: "Di mei, fait elle, ton seignor Que ci me porte mal amor; Quar, se rien se fait bien de mei Par le mien gré n'a mon otrei, Ne s'acuns est mis bienvoillanz, Tant com vers mei iert depreianz, Nel deit laidir ne damagier: Ço qu'est de mei aint e ait chier. Bien sai, s'il m'aime de neient, Que mieuz en sera a ma gente: A toz en deit porter manaie. Mais, se il est quil me retraie, Assez orrai, ainz le quart jor, Que cil avra pris tel retor De cest milsoudor o s'espee Dont la perte iert bien restoree. N'est pas vilains a desguagier, Quar soz ciel n'a tel Chevalier. Bien cuit que il sivra sa preie, Si ne li chaudra qui quel veie: Teus la li cuidera veer, Qui bien le pourra comparer.</p>	<p>el donzel tomo el cavallo syn rrefiarta e ayn contenda a guia de leal vasallo, fues luego para la tienda. E desque fue alla llegado, nos paro mays a rrazon, mas desçencio muy privado e entro en el tendejon, que avia todo el tendal e la cuenca e la pella d'oro fino ca non d'al, a un agulla sobrella otrosy d'oro seye muy grande e syn mesura, commo escarboncla luzie en la noche muy escura. El donzel desque fu entrado e vio estar a la donzella, commo era demonstrado los ynojos finco antella. E dixol: "la señor mia, saluda vos Diomedes, e por amor vos enbia este cavallo que veedes. E Diomedes, señora, syn falla es vuestro vasallo, e creed que aun agora lo gaano el cavallo de un cavallero que andaus entre la cavalleria, de vos, señora, loando ante todos tod el dia; Troylo era, señora, el que vos bien connoçedes; por end lo derribo agora el mi señor Diomedes. E por vuestro amor bien se yo, Briseyda, e non vos miento, fixo el un tan torneyo que morieron mas de çiento. E mandom'que vos dexiese, señora, sy vos pesava, que non se vos enojase del que lucho vos amava" Briseyda esta rrazon oyo, e mucho le pesava;</p>	<p>Estonçe tomo el donzel el cavallo, et fue, et fue sse quanto pudo; et llego al tendeon que era muy rrico et muy noble, commo la estoria cuenta. Et luego que llego entro en el tendeon. et saludo a la donzella de parte de ssu sennor. Et dixol assy: "Mio sennor vos embia este cavallo que agora tomo a Troylus en la batalla por que se andava de vos alabando. Et el por ende fizo espoloneada contra el commo yo vj. Et derribo lo del cavallo, et matol çiento cavalleros de los meiores que traya. Et mando vos dezir mor mj que el es vuestro vas- s-allo et vuestro cavallero todo entera mente. Et por vos anda en coyta et en affan." La donzella tomo estonçe el cavallo por la rrienda. et dixol assi al donzel: "Ve et di a tu sennor que si me el bien quiere, commo diz, que</p>

<p>Va ariere, torne a l'estor Si me salue ton seignor, E si li di que tort fereie, Puis qu'il m'aime, se jol haeie Ja nel harrai, se jo n'ai dreit, N'ancor ne l'aim dont mieuz li seit”</p>	<p>e salio del tendejon e el cavallo tomava por una grand e fermosa sortija muy bien obrada de una piedra preçiosa en oro engastonada, e era cabo de rrienda del cavallo muy ligero, e metiolo en la tienda; desy dixo al escudeiro: “Amigo, cavalga luego e ve, di a tu señor que me non plaz deste juego ca me muestra mal amor. E asy don Troylo faz Lo que Diomedes diz, otorgolo, e todo m'plaz, ca mas que el diz yo mas fiz. Mas sy tan gran bien me quiere commo muestra tu señor, mal fara si mas fiziere pesares e desamor a los que sabe que son de parte de los de Troya, ca alli es mi coraçon, mi plazer e la mi joya; e si se em mostrar quisiere por verdadero mi amigo, ayude quanto pudiere por mi amor a su enemigo; el su cuerpo e las manos vassalos e quanto oviere meta en ayudar troyanos e su ayuda les cunpliere. E bien se, sol que yo aya mandadero quel mientra las mueve vos traya, aun que oy dire al, ante este mes salido; ca Troylus el infante non fue en tal punto nascido que ansi finque mal andante; e demas non es derecho que señor tan esforçado nin por prenda nin por pecho deve ai ficar prendado; mas, donzel, vos lo veredes que de lança o de espada cara l'sera a Diomedes aquesta prenda tomada. E si me el ama yaquanto, no he por que l'desamar; mas non es el mi amor tanto por que él se deus alegrar.”</p>	<p>me lo demuestra muy mal. ca non devya fazer danno nijn enoio a troyanos. ante devya amar a aquellos que fuessen de nuestra parte. Et si el esto fiziesse, siempre le ende bien vernía. Et yo bien se que ante que passe el quarto dia, ante yo oyre nuevas si ovyere quien me las diga. Que Troylus vengo bien su desonrra, et cobro bien esta perdida. Et mas te digo. non era Troylus villano para seer assi rrobado njn prendado de njnguno. ca bien se que en el mundo non ha meior cavallero que el. Et segura mente que el querra seer bien entregado desmente. Tornate para tu sennor, et saluda me lo mucho. Et dil que si me el quiere bien, que faria yo tuerto si lo mal quisiesse quando me lo el mas non mereçiesse. pero aun tamanno bien non le quiero por quel a el meior va de lo quel ante yva”.</p>
---	--	---

Anexo 7: Briseida aceita o amor de Diomedes

<i>Roman de Troie</i> (vol. III, pp. 4-16, vv. 15001-15186)	<i>Historia Troyana Polimétrica</i> (pp. 192-197)	<i>Roman de Troie</i> , versão de Afonso XI (pp. 177-179)
<p>Qui qu'ait sojour, repos ni bien Li fiz Tydeüs n'en a rien: Por amor est en tel esveil Que ne li prent en li someil: Ne peut dormir n'il n'a l'ueil clos, Ne nuit ne jor n'est en repôs. Sovent pense, sovent sospire. Sovent a joie, sovent ire; Sovent s'iraist, sovent se haite. Amors li a fait tel entraite Dont la color li change e mue E dont par maintes feiz tressue Qu'il nen a chaut ne qu'il nel sent: Tel sont li trait d'Amors sovent; Cui il de rien tient en la lace; Sovent li pert bien a la face; Trop par sont griés ses chevauchiees Endurer fait morteus haschiees. N'est mie del tot a sojour Qui espris est de fine amor, Ensi come est Diomedès Qui ore n'a joi ene pais. Paor a grant: n'est mie fiz Que il já seit de li saiziz. En la fille Calcas de Troie Est l'esperance de sa joie; Crient sei que já soz covertor Ne gise o li ne nuit ne jor: De ço se voudreit mout pener, A ço tornent tuit si penser. Se ele ensi ne li consente, Morz est, senz nul recouvrement. Par maintes feiz la vait veeir,</p>	<p>mas commo quier que oviesen algunos grand alegría e jugasen e rriesen, Diomedes noche e dia sienpre cuytado andaba; nin jugaba nin rreye [e folgura non fallava] ca grand amor lo seguíe: nunca l'dexava dormir, nunca l'dexava folgar, amor le fazía morir non l'dexava sosegar. Amenudo sospirava, amenudo era yrado, amenudo le pesava, amenudo era pagado, amenudo se ensañava, amenudo se reya, amenudo se alegrava, amenudo entristeçia. Tan grande era el amor que amenudo mudava Diomedes la color [e amariello se parava;] desi una calentura le tomava al coraçon tan grand e tan sin mesura que l'era muerte e al non; e dolienle las quexadas, ca muchas veces aviene que estas tales cavalgadas amor, contra los que tiene en su poder ençerrados, faz: e aquestas penas tales sufren los enamorados. [Ca non ha dias cabales] nin folgara, si quisiere, nin podra aver sabor el que amor preso toviere: tal es la cuyta de amor. E pues en este cuydado de amor tan grande que vedes esta preso e ençerrado el cuytado Diomedes, por Breçaida la fermosa,</p>	<p>Aqui cuenta Dayres que Diomedes non avya plazer njn alegria. Ca el amor de Brisella lo acuytava tanto, que non avya de ssi conseio. Et nunca quedava sospirando. et cuydando muchas vezes en tristeza. Et otras vezes tornavase ledos. Et muucho a meduso se cresçia una calentura tan grande en el coraçon que non sabia que fiziesse de ssi. Et otras vezes tornava tan frio, que las quexadas le tremian. Ca tales iuegos commo estos suele el amor fazer e aquellos que yazen en el su lazo. Et fazes les soffrir tant grandes coytas que son par de muerte. Ca les non dexe dormir njn folgar quando quieren. Et Diomedes assi era cuytado que non avya plazer de ninguna cosa. njn cuydava en otra cosa sino nen aquella que mucho amava. et que viera po su mal. ¿Que vos dire? Sabet que sil este pleito mucho durara, conveniera le de morir. pero el yva veer la mucho a menudo. E avya grand plazer de fablar com ella, ca esto le era un grand confuerto. Et ella bien entendia que en el mundo non avya cosa que el mas amasse. Et por esto le era ella mas orgullosa et peor de rrogar.</p>

<p>Mais cele est trop de grant saveir: Mout le conoist bien as sospirs, Qu'a li est del tot entendis; Por ço l'en est treis tanz plus dure. Toz jors a femme tal nature: S'ele aparceit que vos l'ameiz E que por li seiez destreiz, Sempre vos fera ses orguieuz; Poi vos tornera puis ses ieuz Que n'i ait dangier ne fierté. Mout avreiz ainz chier compare Le bien qu'ele le vos deint faire. C'est une chose mout contraire, Amer ço dont om n'est amez: Iço avient sovent assez; A merveille deit om tenir Com ço puet onques avenir. Cil deprie, qui mai ne puet: Fort chose a en faire l'estuet. Preier estuet Diomedès, Qui tant aime qu'il ne puet mais Plus soffrir ne plus endurer. Sovent li vait merci criër, Sovent il dit que por s'amor Ne puet guarir ne nuit ne jor; Le mangier pert e le dormir; Penser e lermes e sospir Le font palir e esmaier. Mout est vilains de li preier. Ne cuit que nus qui bien amast, Tant dementres come il pleiast, Que il ne fust auques vilains: En ses paroles sit mout meins Que il ne li sereit mestiers E dont serei tenuz plus chiers, Já nus ne s'iert tant porpensez Qu'es diz ne seit mout obliëz: De ço se taist que plus vaudreit E que greignor lieu li tendreit.</p>	<p>que mas que a si amava; mas bien sabed una cosa que nunca jamas cuydava alcançar el su amor, e por ende noche e dia bive en tal pena e dolor que nunca avie alegria. E quando avie bien pensado, non fallava otra guarida, si su amor le fues negado, sinon el perder la vida. E yva con grand amor a fablar e a estar con ella, ca todo el su sabor e su bien era veella; e sospirava amenudo; mas sesuda la donzella, entendia bien que perdudo andava con amor d'ella, e por end l'era mas fier e mas brava e desdeñosa; ca amigos tal manera a toda mujer fermosa: que desque sopier, [creades], que muy grand bien laqueredes e que al non cobdiçades e por ella ensandesçedes, alli vos desdeñara, alli vos sera mas fuerte, alli vos despreciar menazar vos a de muerte; alli con el su engaño, alli con las sus maldades vos buscara un tal daño por que el cuerpo perdades e por muy caro conprede qualquier bien que entendiere que d'ella aver debedes si vos lo fazer quisiere; sienpre lo avieso faze e tal costunbre a presa que con el mal sienpre l'plaze e con el bien sienpre l'pesa; sienpre tien amor a quien la desama e la desdeña; a aquel que la quier grand bien sienpre desamor le enseña. Mas soy muy maravillado del omne que sienpre ama e sienpre anda cuytado por muger que lo desama; asi vencer d'ella [dexa] su coraçon el cuytado, el se mata, el se quexa por quien non le ha ende grado;</p>	<p>Ca las mugieres de tal manera son;</p>
--	--	--

<p> Diomèdes fait autresi: Sovens feiz met et obli Ço que il plus li voudreit dire. Longement sofri cest mártire Ainz que de li por nul poëir Poüst delit ne joi avoir. Un jor li ert alez preier Qu’ele remirot le destroier Qui sona mi aveit esté. Mout li ert bien dit e conté Com cil l’en aveit fait presente: Irié en ert mout e dolente; Bien le li cuidot metre en lieu, Ainz que departissent li gieu. Se la danzele l’osast faire, Qu’el n’en crensis honte et contraire Volentiers li eüst tramis. Mais toste l’en poüst entre pis, Trop fare en fust en l’ost haïe. Quant celui veit, sil contraire: “Sire, fait ele, trop grand largece Apovrist home e guaste e blece: Li plusor en sont sofretos Ne fussez pas si bosoignos L’autr’ier, el grant torneiement, Quant cil qui nos aime neient Vos toli vostre amor milsoudor, Dont ne vos fist onc puis retor, Se lors eüssez cest destroier: Il vos eüst, ço nuit, mestier. Trop le partistes tost de vos. Creime oi qu’en fussez bosoignos: S’en setisse vostre estoveir, Tost le repotüssez avoir. Ne fait mie mauvais doner A cui hom puet si recover, Mais ne sont pas de la folet, D’estrangle chose s’entremet Cil quis cuide desheriter E de lor terre fors geter. Chevalier sont pro e vassal. Sire, fait ele, le cheval </p>	<p> esta señora llamando a quien oyr non le quiere, mill donas le esta dando maguer las otras oviere e de aquesta guisa çiega e non vee el cativo que llora, ruega e priega a quien non le quier ver vivo. Mas ¿que nos maravillamos? ca esto amor lo faze; e nos por bien lo tengamos pues que lo el quiere e le plaze. E bien asi contesçie a Diomedes que amava a Breçaida que morie [por Troílo... </p>	<p> pero con todo esso no que dava Diomedes del pedir merced a menudo. Et dezia le que non podia guarir si por ella non fuesse. ca toda su vida en su poder estava, et en ella era siempre todo su pensar. Et a menudo perda el comer e el dormir. Et muchas vezes estava sin sabor et desmayado, et otras vezes perdia su color. Otrossi pensava muchas cosas quel queria dezir; et tant toste que las veyá, todas se le olvidavan, a las vegadas otrossi tant grand covardeza tomava en sí, que le non osava dezir ninguno nada con medo que se assannarie. Et esto es grand maravilla que cavallero tan ardit fuesse llagado por affincamiento de amor de tant grand covardeza. Pero bien creo que non ha omne en el mundo que muy de coraçon ame a su sennor, que a las vegadas non tome covardeza en le dezir algunas cosas quel cumplan, et quel estava bien, et por que seria della mas preçiado. Et Diomedes assí fazia. Et era mal seso. Ca toste podria seer que se pagaria ende della. Un día avjno que Diomedes fue veer a Brisella por fablar con ella. Et ella tenia ante si el cavallo que fuera de Troylus. Et aquella sazon amava ella mas a Troylus que a outro cavallero. Et de grado gelo embiara. mas avya grand reçelo de seer por ende porfaçada de los de la hueste. Et seyendo </p>
--	--	--

Vos presterai, nel puis muër	.	Diomedes hablando con ella.
N'en porriëz nul e trover.	.	Dixol ella en rreyendo: "Sennor,
Puis que le vostre avez perdu,	.	por la grandeza sin mesura,
Mout vos en est bien avenu	.	muchos son desgastados de lo que
Quand cest avreiz: preste vos en faz.	.	han, et pobres et menguados. Esto
Mais cil sont mout de grant porchaz	.	vos digo por este cavallo que me
Se nel guardez, il le ravront	.	el outro dia diestes. Ca si lo
Sacheiz que grant peine i metron	.	tovierades con vusco quando vos
Icil quil del vostre est saisissez	.	el cavallero troyano que vos
N'est pas coarz ne esbaiz:	.	desamava descavalgo del vuestro
Nel puet avoir nus qui tant vaille"	.	sin vuestro grado et vos lo tomo,
"Dame, fait il, ço n'est pas faille	.	non fuerades mingnado de cavallo
Que il ne seit mout proz de sei	.	como fuestes; et fuera vos y muy
En grant bataille e en tornei:	.	bueno. Et vos partistes lo de vos
Mais ne fait pas a merveillier,	.	muy toste con sabor de me lo
Se Chevalier pert son destroier.	.	embiar. Et siempre me mucho
Qui bien se vueut d'armes pener	.	temj que lo fallariedes despues en
E les granz estors endurer	.	mengua. Et si lo yo sopiera, de
Guaaigne e pert soventes feiz.	.	grado uso lo embiara sin ninguna
Trop bosoignos ne trop destreiz	.	detardança. Et esto es buena cosa
N'en suis j opas: j'en ai assez;	.	de dar omne la dona en logar o la
Mais se vos le me comandez,	.	pueda aver quando le cumplir. Et
Jol garderai a mon poër.	.	agora podedes entender que
Trop avrai ainz grant estoveir.		aquellos que estan en la çibdat
Que jo le lais partir de mei:	en guarda lo tomaré	non son tan ligeiros de conquerir
Ainz le comparront plus de trei.	e, señora, bien veredes	comme algunos cuydan. Et de mal
Dès or vei e conois e sai	como lo yo guardaré;	pleito se entremeten los que los
Que la grant peine que jo trai	ca non cuydo que omne sea	cuydan deseredar et echar de ssu
Por vos, ou mis cuers tent e tire,	en el mundo que l'tolliese;	tierra tan ligeramente. Ca ay
Senz avoir joi ene remire	ante yo mi muerte vea	muchos buenos cavalleros ardidos
Ne bien ne confort ne solaz,	que nunca de mi partiese.	et muy orgullosos et de grand
Que l'atendance que jo faz,	Mas por dios, la mi señora,	linage. Et yo dar vos he este
Me tornera a joie entiere.	mi bien e el mi deseo,	cavallo. Ca pues el vuestro avedes
Tant vos ferai longe preiere	mi lunbre e vida, agora	perdido, non podedes falar mejor.
Que vos avreiz merci de mei:	entiendo yo e bien veo	Et reçebit lo de mj en donna. Mas
Iço atent, iço soplei	que fiz fasta aqui serviço	sabet que los tryanoa son fieramente
Iço coveit, iço desir	en tal lugar qual devia;	vengadores et despechosos.
Ici fineront mi sospir.	qu'el pesar [tórname] en viçio,	et trabaia se han de lo aver de
Toz sera mis joi acompliz,	e la cuyta en alegria	vos. Et si lo bien no guardardes,
Quant jo serai de vos saisissez;	me sera toda tornada,	toste vos lo podran tomar. Et
Iço remaint en vostre esguart.	pues que en don resçeibi algo	aquel cavallero que el vuestro
Douce amie, ne vienge a tart	de señor tan enseñada	tiene non es covarde njn
Vostre socors! Griefment m'estait	de señor tan fija d'algo.	punto."."Çierto, sennora, dixo
Se vos n'aveie m'atendance,	Señor, soy vuestro cativo,	Diomedes, assi es como vos
Ja mais ne cuit qu'escuz ne lance	e vos presto me tenedes,	dezides. ca mucho es buen
Fust par mei portez ne saisissez.	por vos muero e por vos bivo	cavallero et bardido. Et yo bien
Mieuz me vaudreit estre feniz	fazed, pues, lo que queredes."	seque lo non puedo aver mejor
Que vivre puis: la meie vie		que el, njn que lo mal vala. Mas
Sereit trop grief. La meie amie,		non era maravilla del cavallero
Tornez vers mei vostre corage		perder ayna su cavallo en tal
Tant estes bele e proz e sage		lugar, pues se quier combater con
Que jo ne puis, gente façon,		buenos cavalleros et endurar el
A rien entendre s'a vos non		torneo. Et quando es por la pedida
Or iert ensi com vos voudreiz		de aquel cavallo, non do yo
E si com vos comandereiz:		ninguna cosa. mas pero si me

<p>Jo n'en puis prendre autre conrei, Mais a vos me livre e otrei" La dameisele est mout haitiee E mout se fair joiose e liee De ço qu'il est si en ses laz La destre manche de son braz Nueve e fresche d'un ciglaton Li baille en lieu de confanon. Joi a cil qui por li se peine: Ja est tochiee de la veine Dont lesa utres font les forfaiz Qui sovent sont diz e retraiz. Dès or puet saveir Troilus Que mar s'atendra a li plus. Devers li est l'amor quassee Que mout fu puis comparee.</p>	<p>La donzella quando vio como por ella murie, fue alegre e de grand brio; e en un brial que vestie, que era de ciclaton, taio una manga muy bella e diogela por pendon que truxies por amor della. Alli fue el alegría tan esquiva e tan fiera que por pocas aquel dia Diomedes y muriera; e así se falso el amor de Troylos el infante; Doomedes por señor finco e por bien andante; mas pues fue conprado [asaz] muy cara mente sin falla. Agora oyd e escuchad de la octava batalla.</p>	<p>mandardes que guarde este, guardar lo he lo meior que pudiere. que lo non partire de mj si por fuerça non fuere. Et quien me lo quisiere tomar, ante lo comprara cara mente sy yo pudiere. et agora entiendo yo er se que va cuytado mio coraçon et a pedir merçerd, que en algun tiempo vol doleredes de mj, et me faredes algun bien. Et desde oy mas so viestro quito, et quiero fazer todo aquello que vos mandardes. et por bien tovierdes, ca so en vuestro poder. Et njn he outro deffendimiento contra vos, njin atendo outro bien sinn el vuestro." Quando Brisella esto oyo, entendio que lo avya ya preso de amor. Et fue muy leda, et diol una manga de brial que ella vestia que era de un panno de sirgo muy noble que la troxiesse por su amor por pendon en la lança. Et Diomedes fue ende tan alegre que mas non podria. Et suffrio por ella despues mucho affan. et baldono su cuerpo en muchos logares. Et fizo muchas buenas cavallerias, commo adeante oyredes. Ca el muy grand amor que entre ellos amos era, ya falsado lo avya Brisella; mas cara mente lo compro despues Diomedes, commo la estoria cuenta adelante.</p>
--	---	---

BIBLIOGRAFIA

Principais Edições

- AMADÍS DE GAULA*, Garci Rodríguez de Montalvo, Juan Manuel Cacho Blecua (ed.), 2008, 2 vols, Madrid, Catedra.
- CANCIONEIRO DA AJUDA*, Carolina Michaëlis de Vasconcelos (ed.), 1990, 2 vols., Reimpressão da edição de Halle (1904), Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- CHRONICA HISPANA SAECVLI XII, PARS II, CHRONICA NAIERENSIS*, Juan A. Estévez Sola (ed.), 1995, Turnhout, Brepols Editores Pontificii.
- CRÓNICA GERAL DE ESPANHA DE 1344*, Luís Filipe Lindley Cintra (ed.), 2009 (2ª ed 4 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda).
- CRÓNICA TROIANA*, Ramón Lorenzo (ed.), 1985, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- GENERAL ESTORIA*, Alfonso X el sabio, Pedro SANCHEZ-PRIETO BORJA (coord.), 2009, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- HISTORIA TROYANA EN PROSA Y VERSO: TEXTO DE HACIA 1270*, Ramón Menéndez Pidal (ed.) con la cooperación de E. Varón Vallejo, 1934, *Revista de Filología Española*.
- LA VERSION DE ALFONSO XI DEL ROMAN DE TROIE. Ms H-j-6 del Escorial*, Kelvin M. Parker (ed.), 1977, Michigan, University Microfilms International.
- LANCELOT*, Alexandre Micha (ed.), 1979, tome IV, Genève, Librairie Droz S.A..
- LE ROMAN DE TROIE PAR BENOIT DE SAINTE-MAURE*, 6 vols., Léopold Constans (ed.), 1904-1912, Paris, Librairie de Firmin Didot et C^{ie}.
- LIBRO DE FERNÁN GONÇÁLEZ*, 2001, Izíar LÓPEZ GUIL (ed.), Madrid, Instituto de Lengua Española, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LÍRICA PROFANA GALEGO-PORTUGUESA. GALEGO-PORTUGUESA. CORPUS COMPLETO DAS CANTIGAS MEDIEVAIS, CON ESTUDIO BIOGRÁFICO, ANÁLISE RETÓRICA E BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA*, Mercedes Brea (coord.), 1996, Santiago de Compostela, 2 vols., Xunta de Galicia.
- LIVRO DE LINHAGENS DO CONDE D. PEDRO*, José Mattoso (ed.), 1980, *Portugaliae Monumenta Historica*, Nova Série, vol. II/1, Lisboa, Academia de Ciências de Lisboa.
- LVCAE TVDENSIS CHRONICON MVNDI*, Emma FALQUE (ed.), 2003, Turnhout, Brepols Editores Pontificii.

“POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ”, Ramón Menéndez Pidal (ed.), 1961, in *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, pp. 34-153.

POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ, Alonso Zamora Vicente (ed.), 1970, 4ª edição, Madrid, Espasa-Calpe.

POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ, Juan Vistorio (ed.), 2010, 5ª edição, Madrid, Cátedra.

PRIMERA CRONICA GENERAL, Ramón Menéndez Pidal (ed.), 1977, Madrid, Gredos.

RODERICI XIMENII DE RADA HISTORIA DE REBVS HISPANIAE SIVE HISTORIA GOTHICA, Juan Fernández Valverde (ed.), 1987, (Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis, LXXII), Turnhout, Brepols Editores Pontificii.

Outras edições

Teófilo BRAGA, 1875, *Cancioneiro Portuguez da Vaticana*, Lisboa, Imprensa Nacional.

Jesús CANÑAS MURRILLO (ed.), 1988, *Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra.

Celso CUNHA, 1949, *O cancioneiro de Joan Zorro. Aspectos linguísticos. Texto crítico.*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional.

————— 1956, *O Cancioneiro de Martin Codax*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional.

Henry H. CARTER, 1941, *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*, Nova York-Londres, The Modern Language Association of America.

Luís Filipe Lindley CINTRA, 1973, *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana, Cód. 4803*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos – Instituto de Alta Cultura.

Elza Paxeco MACHADO e José Pedro MACHADO, 1949-1964, 8 vols., Lisboa, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*.

————— 1982. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cod. 10991*, Lisboa, Biblioteca Nacional e Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Ernesto MONACI, 1985, *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, (1ª ed. 1875), Halle a/S.

François MOSÈS, 2012 [1991], *Lancelot du Lac. Roman français du XIIIe siècle*, I, Paris, Librairie Générale Française.

Bases de dados

BASE DE DATOS DA LÍRICA PROFANA GALEGO-PORTUGUESA (MedDB), versión 2.3.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Disponível em: <http://www.cirp.es>

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO PORTUGUESAS [BASE DE DADOS ONLINE], Graça Videira Lopes; Manuel Pedro Ferreira et al., Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011-. Disponível em: <http://cantigas.fcsb.unl.pt>

CORPUS DIACRÓNICO DEL ESPAÑOL. Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. <http://www.rae.es>

CORPUS DEL ESPAÑOL: 100 MILLION WORDS, 1200S-1900S, Mark Davies, 2002-. Disponível em: <http://www.corpusdelespanol.org>.

DINAM. DICCIONARIO DE NOMBRES DEL CICLO AMADISIANO, María Coduras, Disponible en: <http://dinam.unizar.es>

TMILG: TESOURO MEDIEVAL INFORMATIZADO DA LINGUA GALEGA, Santiago de Compostela, Xavier Varela Barreiro (dir.), Instituto da Lingua Galega, 2004-. Disponível em: <http://ilg.usc.es/tmilg>

Estudos

Simona AILENII, 2009, “O arquétipo da tradução galego-portuguesa da *Estoire del Saint Graal* à luz de um testemunho recente” in Maria do Rosário FERREIRA, Ana Sofia LARANJINHA e José Carlos MIRANDA (org.) *Seminário Medieval 2007-2008*, Porto, Estratégias Criativas, pp. 129-156.

Carlos ALVAR, 1977, *La poesia trovadoresca en España y Portugal*, Madrid, Cupsa Editorial.

————— 1986, “Las poesias de Pero Garcia d’Ambroa” in *Studi Mediolatini e Volgari*, 32, pp. 5-112.

————— 1993, “Fernand’Esquio”, in Giulia LANCIANI e Giuseppe TAVANI, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 267-268.

————— 1999 (ant.), *Trovadores, Trouvères y Minnesinger (De principios del siglo XII a finales del siglo XIII)*, Madrid, Alianza Editorial.

Carlos ALVAR e José Manuel LÚCIA MEGÍAS (ed.), 1996 *La Literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional “La literatura en la época*

de Sancho IV”, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero 1994, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.

Mariña ARBOR ALDEA, 2001, *O cancionero de don Afonso Sanchez. Edición e estudio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Xosé ÁRIAS FREIXEDO, 1993, *Antoloxia de Poesia Obscena dos Trobadores Galego-Portugueses*, Santiago de Compostela, Edicións Positivas.

Eugenio ASENSIO, 1970, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.

Stefano ASPERTI, 2001, “Per «Gossalbo Roitz»”, in Nadine HENRARD, Paola MORENO, Martine THIRY-STASSIN (ed.), *Convergences Médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck Université, pp. 49-62.

Juan Bautista AVALLE-ARCE, 1984, “La penitencia de Amadis en la Peña Pobre”, in Antonio TORRES-ALCALÁ (coord.), *Josep María Solá-Solé : homage, homenaje, homenatge: (miscelanea de estudios de amigos y discípulos)*, Vol. 2, Barcelona, Puvill Libros, pp. 159-170.

————— 1990, *Amadis de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, Fondo de Cultura Económica, México.

Gaston BACHELARD, 1942, *L'eau et les Rêves*, Librairie José Corti, Paris.

António BALLESTEROS BERETTA, 1984, *Afonso X el Sábio*, Barcelona, Ediciones El Albir, (1ª edição 1963).

Mario BARBIERI, 1980, “Le poesie di Roy Paes de Ribela”, in *Studi Mediolatini e Volgari*, 27, pp. 7-104.

Mario BARRA JOVER, 1989, “Razón de amor: texto crítico y composición”, in *Revista de Literatura Medieval*, nº1, pp. 123-156. Disponível em: <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5063/Raz%C3%B3n%20de%20Amor.%20Texto%20Cr%C3%ADtico%20y%20Composici%C3%B3n.pdf?sequence=1>.

Emmanuèle BAUMGARTNER, 1990, “Benoît de Sainte-Maure et le modele troyen”, in Brigitte CAZELLES et Charles MÉLA (ed.), *Modernité au Moyen Âge: le deficit du passé*, Genève, Librairie Droz, pp. 101-112.

Francisco BAUTISTA, 2013, “Genealogías de la materia de Bretaña: del *Liber regum navarro* a Pedro de Barcelos (c. 1200-1350)”, *e-Spania* [Online], 16 | décembre 2013, posto online no dia 20 Dezembro 2013, consultado o 13 Março 2016. URL : <http://e-spania.revues.org/22632> ; DOI : 10.4000/e-spania.22632.

Pierre BELPERRON, 1948, *La joie d'amour. Contribution a l'étude des troubadours et de l'amour courtois*, Paris, Plan.

- Vicenç BELTRÁN, 1984, “O vento lh'as levava : Don Denis y la tradición lírica peninsular”, in *Bulletin Hispanique*, Tome 86, N°1-2, pp. 5-25.
- 1985, “Los trovadores en las cortes de Castilla y León: Bonifaci Calvo y Ayras Moniz d’Asme”, in *Cultura Neolatina*, XLV, pp.45-57.
- 1986, “Los trovadores en las Cortes de Cartilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte”, in *Romania*, 428, 4, pp. 486-504.
- 1989a, “Tipos y temas trovadorescos. III. Pedro Amigo de Sevilha”, in *Cuadernos de Filología Románica*, I, pp. 31-37.
- 1989b, “Tipos e Temas trovadorescos: Bonifaci Calvo e Ayras Monis d’Asme”, in *Revista de Literatura Medieval*, I, pp. 9-13.
- 1992, “Tipos e Temas Trovadorescos. *Leonoreta/ Fin Roseta*. La corte poética de Alfonso XI y el Origen del *Amadís*”, in Antonio VILANOVA (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-16 de agosto de 1989*, Barcelona, PPU, republicado em «Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval», *Verba*, Anexo 59, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 119-132.
- 1993a, “Afonso III de Portugal”, in Giulia LANCIANI e Giuseppe TAVANI (org. e coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 14-15.
- 1993b, “Pedr’Amigo de Sevilha”, in Giulia LANCIANI e Giuseppe TAVANI (org. e coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 519-520.
- 1995, *A cantiga de amor*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- 1996, “Tipos y temas trovadorescos. XI. La corte poética de Sancho IV”, in Carlos ALVAR e José Manuel LÚCIA MEGÍAS (ed.), *La Literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional “La literatura en la época de Sancho IV”, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero 1994*, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, pp. 121-140.
- 1997, “A alba de Nuno Fernandez Torneol”, in *Revista galega de ensino*, nº17, pp.89-109.
- 1998, “Tipos e temas trovadorescos, XV. Johan Soarez Coelho y el ama de don Denis”, in *Bulletin of Hispanic Studies*, nº75.
- 2005, *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Gredos.
- Vicenç BELTRÁN e Carlos ALVAR, 1985, *Antología de la poesia gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra.

- Isabel BERCEIRO PITA, “Modas estéticas e y relaciones exteriores: La difusión de los mitos artúricos en la Corona de Castilla. (s. XIII – comienzos s. XVI”, in *En la España Medieval*, 16, 1993, pp. 135-167.
- Valeria BERTOLUCCI PIZZORUSSO, 1963, *Le poesie di Martin Soares*, Bolonia, Palmaverde.
- Pierre BLASCO, 1984, *Les chansons de Pero Garcia Burgales*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- March BLOCH, 1987, *A Sociedade Feudal* (2ª ed.), Lisboa, Edições 70.
- Pere BOHIGAS BALAGUER, 1951, “La novela caballeresca, sentimental y de aventuras”, in *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona Editorial Barna.
- Teófilo de BRAGA, 1916, *História da Literatura Portuguesa. I. Idade Média*, Porto, Livraria Chardron.
- Mercedes BREA, 1996, “Pai Gómez Charinho y el mar” in Carlos ALVAR e José Manuel LÚCIA MEGÍAS (ed.), *La Literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional “La literatura en la época de Sancho IV”, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero 1994*, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, pp. 141-152.
- 1999, “Las ‘cantigas de romería’ de los juglares gallegos”, in Santiago FORTUÑO LLORENS e Tomàs MARTÍNEZ ROMERO (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, vol. I, Castelló de la Palma, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 381-396.
- 2000, “*Levantou-s’a velida*, un exemplo de sincretismo harmónico”, in José Luís RODRÍGUEZ (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 139-151.
- Christopher BROOKE, 1989, *O Casamento na Idade Média*, Mem-Martins, Publicações Europa-América.
- Raymond H. BRUCE, 1977, *The courtly ancestry of Amadis de Gaula*, London, University Microfilms International.
- Riccardo BURGAZZI, 2015, “La *romaría* cantata de Johan Servando”, in *Carte Romanze* 3/1, pp. 9-40.
- Juan Manuel CACHO BLECUA, 1979, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa Editorial, Universidad de Zaragoza.
- 2002, “Los cuatro libros de Amadís de Gaula y las Sergas de Esplandián: los textos de Garci Rodriguez de Montalvo”, in *Edad de Oro*, tomo XXIII, pp.

Inés CALDERÓN MEDINA, 2011, *Cum Magnatibus Regni mei. La nobleza y la monarquía leonesas durante los reinados de Fernando II y Alfonso IX (1157-1230)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

————— 2013, “La solidaridad familiar. La participación de la nobleza leonesa en la guerra civil de Portugal (1245-1247)”, in *Hispania*, vol. LXXIII, nº245, septiembre-diciembre 2013, pp. 617-646.

Paolo CANETTIERI e Carlo PULSONI, 1995, “Contrafacta galego-portoghesi”, in Juan PAREDES (ed.), *MEDIOEVO Y LITERATURA. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, vol. I, Granada, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 479-497.

Andreas CAPELLANUS, *De Amore*. “The Latin Library”. Disponível em <http://www.thelatinlibrary.com/capellanus.html>.

Fernando CARMONA, 2004, “Ideología de un motivo literario: el *don contraignant* o *don blanco* en el *Amadís de Gaula*”, *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, Volume 27, Numéro 1, pp. 141-158.

Juan CASAS RIGALL, 1999, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidad de Santiago de Compostela.

Ivo CASTRO, 1983, “Sobre a data da introdução na Península Ibérica do Ciclo Arturiano da Post-vulgata.”, in *Boletim de Filologia*, XXVIII, nº 1, pp. 81-98.

————— 2004, “O *Cancioneiro da Ajuda* e as suas edições”, artigo inédito apresentado no Colóquio comemorativo da edição do *Cancioneiro da Ajuda*, de Carolina Michaëlis, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: [http://www.clul.ul.pt/files/ivo_castro/2004_edies_do Canc. Ajuda.pdf](http://www.clul.ul.pt/files/ivo_castro/2004_edies_do_Canc._Ajuda.pdf).

Diego CATALÁN, 1962, *De Alfonso X al conde de Barcelos*, Madrid, Gredos.

————— 1992a, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsi – Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal/ Universidad Autónoma de Madrid.

————— 1992b, *La Estoria de España de Alfonso X – creación y evolución*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal/ Universidad Autónoma de Madrid.

- 1995, “El *Mio Cid* y su intencionalidade histórica. (Versión anotada)”, in Mishael CASPI (ed.), *Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel G. Armistead*, New York and London, Garland Publishing.
- 2000a, “Monarquía aristocrática y manipulación de fuentes: Rodrigo en la *Crónica de Castilla*. El fin del modelo historiográfico alfonsí”, in Georges MARTIN (ed.), *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XIV)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- 2000b, *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid,.
- Diego CATALÁN e María SOLEDAD ANDRÉS (ed.), 1970, *Crónica de 1344 que ordenó el Conde de Barcelos don Pedro Alfonso*, Madrid, Gredos.
- Pedro CHAMBEL, 2008, “A representação medieval dos tempos troianos na versão galega da *Crónica Troiana* de Afonso XI”, in *Medievalista online*, ano 4, nº 5, Dezembro de 2008. Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA5/medievalista-chambel.htm>.
- Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT, 1982, *Dicionário dos Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa, Teorema.
- Luís Filipe Lindley CINTRA, 1973, *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana, Cód. 4803*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos – Instituto de Alta Cultura.
- Victoria CIRLOT, 1990, “Discussion troubadouresque sur l’amor de lonh”, in G. GOUIRAN (ed.), *IIIème Congrès Internationale d’Études Occitanes. Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, Montpellier, pp. 855-864.
- Giuseppe COCHIARA, 1963, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri.
- Olga da Silva COVAL, 2013, *A retórica do (des)encontro nas cantigas d’amigo. Ludos pragmático e erotização da figura feminina*, Coimbra, Dissertação de Mestrado policopiada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Rip COHEN, 1987, *Thirty two Cantigas D’Amigo of Dom Dinis: Typology of a Portuguese Renunciation*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- 1994, “A «renúncia» nas Cantigas de D. Dinis”, in *Colóquio/Letras. Limiares da Ficção: do pré-moderno ao pós-moderno*, nº134, pp. 138-144.
- 1996, “Dança Jurídica I. A poética da sanhuda nas cantigas d’amigo”, in *Colóquio/Letras. Mesmo o passado é incerto*, nº142, pp. 5-26.
- 2003, *500 Cantigas d’Amigo*, Porto, Campo das Letras.

- "Three Early Galician-Portuguese Poets: Airas Moniz d' Asme, Diego Moniz, Osoir' Anes. A Critical Edition", *Revista Galega de Filoloxía*, nº 11, 2010, pp. 11-59.
- Corinne COOPER-DENIAU, 2000, *Le motif du don contraignant dans la littérature arthurienne du xiiie et xiiiie siècles (1150-1250)*, Paris, Thèse de doctorat en Littérature française, Université Paris-Sorbonne.
- Esther CORRAL-DÍAZ, 2009a, "O galardón como recompensa do servizo amoroso na cantiga de amor", in *Verba*, vol. 36, pp. 89-109.
- 2009b, "Vocabulario trovadoresco: el motivo del 'mandado' en la lírica gallegoportuguesa» in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, Unipress, vol. II, pp. 583-600.
- Natália CORREIA, 1970, *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Ângela CORREIA, 1993, "Sobre a especificidade da cantiga de romaria", in *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, S. 2,8 (2), pp. 7-22.
- 1996, "O outro nome da ama. Uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho", in *Colóquio Letras*, nº142, Outubro-Dezembro de 1996, pp. 51-64.
- 2001, *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o «Ciclo da "Ama"». Edição e Estudo*, Lisboa, Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- 2006, "O enquadramento histórico das cantigas à "ama" do trovador João Soares Coelho", in *And gladly wolde (s)he lerne and glady teche. Homenagem à Professora Doutora Júlia Dias Ferreira*, Lisboa, Departamento de Estudos Anglisticos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Colibri, pp. 111-120.
- 2010, "Palavras escarninhas de João Soares Coelho. Bon Casament'a, pero sen gran milho", in Mercedes BREA e Santiago López MARTÍNEZ-MORAZ (ed.), *Aproximacións ao estudo do Vocabulario Trovadoresco*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 135-149.
- Carla Sofia dos Santos CORREIA, 2011, "A Razón de amor con los denuestos del agua e el vino e a Poesia Galego-Portuguesa", in Maria do Rosário FERREIRA, Ana Sofia LARANJINHA e José Carlos MIRANDA (org.), *Seminário Medieval. 2009-2011*, Porto, Estratégias Criativas, pp. 95-155.
- 2016, "A recepção da Razón de amor na corte alfonsina", in *Actas do X Colóquio da Secção Portuguesa da Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, (Lisboa, 6 e 7 de Março de 2014), 2016 (no prelo).

- Isabel CORREIA, 2009, “A Queda da Orgulhosa Guarda e a “Mescheance”: Um outro relato do Lancelot em Prose”, in Maria do Rosário FERREIRA, Ana Sofia LARANJINHA e José Carlos Ribeiro MIRANDA (org.), *Seminário Medieval, 2007-2008*, Porto, Estratégias Criativas, pp. 157-186.
- 2015, *Do Lancelot ao Lançarote de Lago*, Porto, Estratégias Criativas.
- Armando COTARELO-VALLEDOR, 1933, “Los hermanos Eans Mariño, poetas gallegos del siglo XIII”, in *Boletín de la Academia Española*, pp. 5-32.
- Armando COTARELO-VALLEDOR e Enrique MONTEAGUDO ROMERO, 1984, *Cancionero de Pay Gómez Charinho almirante y poeta (siglo XIII). Texto crítico com introducción, notas, glosario, apéndice e bibliografía por A. Cotarelo Valledor. Prólogo e apêndices Enrique Monteagudo Romero*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- René COTRAIT, 1977, *Histoire et Poésie. Le comte Fernán González: génese de la legende*, Allier, Grenoble.
- Ernst Robert CURTIUS, 1976, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, 2 vls, Fondo de Cultura Económica México/Madrid/Buenos Aires.
- Henrique DAVID, 1989, *Os Portugueses e a Reconquista Castelhana e Aragonesa do Século XIII*, separata das *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*, vol.III, Porto, FLUP.
- Henrique DAVID e José Augusto PIZARRO, 1990, “Nobres portugueses em Leão e Castela. (Século XIII)”, in *II Jornadas de História sobre Andalucía y el Algarbe (Siglos XII a XVIII)*, Sevilla, Universidade de Sevilla, pp. 5-20.
- Alan DEYERMOND, 1969, *Epic Poetry na the clergy: studies on the “Mocedades de Rodrigo”*, London, Tamesis books.
- 1979, *Historia y crítica de la Literatura Española. Edad Media*, vol. I., Barcelona, Editorial Crítica.
- 1992, “Old testament elements in two *Cantigas de amigo*”, in *Studies in Portuguese Literature and History in honor of Luís de Sousa Rebelo*, Londres, pp. 21-28.
- Jean-Marie D’HEUR, 1973, *Troubadours D’Oc et Troubadours Galiciens-Portugais*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português.
- Aida Fernanda DIAS, 2007, “A matéria de Bretanha em Portugal: relevância de um fragmento pergaminácio” in *Revista Portuguesa de Filologia. Miscelânea de estudos in memoriam José G. Herculano de Carvalho*, 25, 1, pp. 145-221.
- Américo António Lindeza DIOGO, 2008, *Lírica Galego-Portuguesa. Antologia*, Lisboa, Angelus Novos.

- João DIONÍSIO, 1994, *As cantigas de Fernan Soarez de Quinhones. Edição crítica com introdução, notas e glossário*, Lisboa, Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Dolors DOMINGO, 2007, *A la recerca d'Aurembiaix Od'Urgell*, Lleida, Universitat de Lleida.
- Georges DUBY, 1988, *A Idade Média uma idade do Homem*, Lisboa, Teorema,.
- 1999, “Les ‘jeunes’ dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XIIe siècle”, in *La Société Chevaleresque.*, Paris, Flammarion, pp. 129-142.
- Mircea ELIADE, 1992, *Tratado de História das Religiões*, Lisboa, Edições Asa.
- Pablo ENRIQUE SARACINO, 2013, “La rebeldía ante la figura de autoridad en el relato fundacional del condado de Castilla”, *Olivar*, vol. 14, n. 19, diciembre 2013. ISSN 1515-1115. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6186/pr.6186.pdf.
- William J. ENTWISTLE, 1942, *A lenda arturiana nas literaturas da Península Ibérica*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa.
- 1947, “Dos cossantes às cantigas de amor”, in Aubrey F. G. BELL, Cecile BOWRA e William J. ENTWISTLE, *Da poesia medieval portuguesa*, Lisboa, Edição da Revista “Ocidente”, pp. 73-49.
- ÉSQUILO/ Manuel de Oliveira PULQUÉRIO (ed.), 2008, *Oresteia. Agamémnon, Coéforas, Euménides*, Lisboa, Edições 70.
- Elisa Nunes ESTEVES, 2000, “Manipulação criativa de Fontes na *Crónica General de Espanha de 1344*”, in *El retrato literario, tempestades y naufragios, escritura y reelaboración: actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 605-611.
- Juan A. ESTÉVEZ SÓLA (ed. e trad.), 2003, *Crónica Najerense*, Madrid, Ediciones Akal.
- Hermenegildo FERNANDES, 2006, *D. Sancho II: A tragédia*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Luis FERNÁNDEZ GALLARDO, 2009, “La idea de cruzada en el Poema de Fernán González”, *eHumanista*, nº 12, pp. 1-32. Disponível online: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume12/Fernandez%20Gallardo.pdf.
- Inês FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, 1993, *La versión crítica de la Estoria de España*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal/ Universidad Autónoma de Madrid.
- Juan FERNÁNDEZ VALVERDE (ed.), *Historia de los hechos de España de Rodrigo Jiménez de Rada*, Madrid Alianza Editorial, 1989.

- Ernesto FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, 2001, *Relaciones del condado de Urgel con Castilla y León*, Madrid, E&P Libros Antiguos.
- José de Azevedo FERREIRA, 1987, *Afonso X. Foro Real*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- José Ribeiro FERREIRA, 2008, *Mitos das origens: rios e raízes*, Coimbra, Colecção “Fluir Perene”.
- Maria do Rosário FERREIRA, 1997, “*Nomina sunt res?* Do poder reificador das designações genéricas no *corpus* da lírica galego-portuguesa”, in Cristina Almeida RIBEIRO e Margarida MADUREIRA (coord.), *O Género do Texto Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 43-54.
- 1999, *Águas doces, águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, Porto, Granito Editores e Livreiros.
- 2001, “Paralelismo ‘perfeito’: uma sobrevivência pré-trovadoresca?”, in *Figura*, Faro, Edição da Universidade do Algarve, pp. 293-309.
- 2005, *A lenda dos sete infantes – arqueologia de um destino épico medieval*. Coimbra, Dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (policopiada).
- 2009, “Motivos naturalistas e configurações simbólicas na *cantiga de amigo*”, in Maria do Rosário FERREIRA, Ana Sofia LARANJINHA e José Carlos Ribeiro MIRANDA (org.), *Seminário Medieval. 2007-2008*, Porto, Estratégias Criativas, pp. 205-217.
- 2010, “*Aqui, alá, alhur*: reflexões sobre poética do espaço e coordenadas do poder na *cantiga de amigo*”, in Mercedes BREA e Santiago López MARTÍNEZ-MORAZ (ed.), *Aproximacións ao estudo do Vocabulario Trobadoresco*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 209-225.
- 2011, “Afonso Henriques: do valor fundacional da desobediência”, in *Cahiers d’Études Médiévales*, 34, pp. 55-70.
- 2012, “As traduções de castelhano para galego-português e as políticas da língua nos séculos XIII-XIV”, in *e-Spania* [en ligne], 13 juin 2012, mis en ligne le 11 juin 2012, consulté le 17 juin 2015. URL: <http://e-spania.revues.org/21021> ; DOI : 10.4000/e-spania.21021.
- 2013, “A estratégia genealógica de D. Pedro, Conde de Barcelos, e as refundições do *Livro de Linhagens*”, *e-Spania* [En ligne], 11 | juin 2011, mis en ligne le 20 novembre 2013, consulté le 31 mars 2016. URL : <http://e-spania.revues.org/20273> ; DOI : 10.4000/e-spania.20273.

- 2014, “Inês de Castro et la juive de Tolède: un cas de réception active chez Fernão Lopes”, *e-Spania* [En ligne], 19 | octobre 2014, mis en ligne le 15 octobre 2014, consulté le 18 avril 2016. URL : <http://e-spania.revues.org/23958> ; DOI : 10.4000/e-spania.23958.
- Maria do Rosário FERREIRA e José Carlos Ribeiro MIRANDA, 2004, “Meendinho ou as ondas em águas paradas”, in *O Cancioneiro da Ajuda cien anos depois. Actas do Congresso Internacional realizado em Santiago de Compostela e na Ilha de S. Simón em Maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 293-312.
- Manuel FERREIRO, 1992, *As cantigas de Rodrigu' Eanes de Vasconcelos*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.
- Elvira FIDALGO FRANCISCO, 1995, “El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa”, in Juan PAREDES (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. (Granada, 27 de septiembre – 1 octubre 1993)*, vol. II, Granada, Universidad de Granada, pp. 313-328.
- 1997, “En torno al *mot-equivoc* en la cantiga de amor galego-portuguesa”, in José Manuel LÚCIA MEGIAS (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Alcalá de Henares 12-16 de septiembre de 1995*, tomo I, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, pp. 611-616.
- 2003, (coord.), *As cantigas de loor de Santa Maria*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- Xosé FILGUEIRA VALVERDE, 1949, “Lírica medieval galega e portuguesa”, in G. DÍAS PLAZA (coord.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. I, Barcelona, Barna, pp. 565-594.
- 1992, “Poesía de santuarios”, in *Estudios Sobre Lírica Medieval. Trabajos dispersos (1925-1987)*, Vigo, Galaxia, pp. 53-69.
- Leodegário A. de Azevedo FILHO, 1974, *As cantigas de Pero Meogo*, S. Paulo, Ed. Gernasa.
- António FOURNIER, 1995, *A primeira parte da Crónica Geral de Espanha de 1344: o texto e a sua construção*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, policopiada.
- Istvan FRANK, 1949, “Les troubadours et le Portugal”, in *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura.
- Jean FRAPPIER, 1973a, *Amours courtois et table ronde*, Genève, Droz.,
- 1973b, “Le motif du “don contraignant” dans la littérature du Moyen Âge”, in *Amour Courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, pp. 225-264.

- Leonardo FUNES, 1987, “Gesta, refundición, crónica: deslindes textuales en las *Mocedades de Rodrigo* (razones para una nueva edición crítica)”, *Incipit*, nº7, pp.69-94.
- 2004a, *Mocedades de Rodrigo. Estudio y edición de los tres estados del texto*, con la colaboración de Felipe Tenenbaum, London, Tamesis.
- 2004b, “*Mocedades de Rodrigo*: huellas fragmentarias de una tradición épica tardía”, in Isaías LERNER, Roberto NIVAL, Alejandro ALONSO (coord.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de Julio 2001*, Newark, Juan de la Cuesta.
- Pierre GALLAIS, 1992, *La Fée à la Fontaine et à l’arbre*, Amsterdam, Rodopi.
- Antonio GARCÍA SOLALINDE, 1916, “Las versiones españolas del «Roman de Troie»” in *Revista de Filología Española*, Tomo III, Cuaderno 2º, Abril-Junio 1916, pp. 121-165.
- Claudio GARCÍA TURZA (ed.), Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora* Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- Maria Joana Matos GOMES, 2006, *As condessas traidoras e a Terra de Espanha*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, policopiada.
- Fernando GÓMEZ REDONDO, 1998, “La corte letrada de Alfonso X (1256-1284)”, in *Historia de la prosa medieval castellana*, I, Madrid, Cátedra, pp. 423–852.
- 2013, “La materia de Bretaña y los modelos historiográficos: el caso de la *General estoria*, *e-Spania* [Online], 16 | décembre 2013, posto online no dia 18 Dezembro 2013, consultado o 13 Março 2016. URL : <http://e-spania.revues.org/22707> ; DOI : 10.4000/e-spania.22707.
- Elsa GONÇALVES, 1993, “D. Denis: um Poeta Rei e um Rei Poeta”, in Aires A. NASCIMENTO e Cristina Almeida RIBEIRO, *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de Outubro de 1991)*, Lisboa, Edições Cosmos, Vol. II, pp. 13-23.
- Elsa GONÇALVES e Maria Ana RAMOS, 1983, *A lírica galego-portuguesa: textos escolhidos*, Lisboa, Comunicação.
- Julio GONZÁLEZ, 1960, *El reino de Castilla en la Epoca de Afonso VIII*, I, Madrid.
- Jaime GONZÁLEZ ÁLVAREZ, 2006, “Corpus bibliográfico del mester de clerecía, los Epígonos y las obras de Nueva Clerecía: I. Mester de clerecía”, *Memorabilia*, nº 9. Disponível em: <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia9/BiblioClerecia.htm>.

- Aron I. GUREVITCH, 1990, *As categorias da cultura medieval*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Marta HARO CORTÉS, 1998, "La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*", in Rafael BELTRÁN (ed.), *Literatura de cavallerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 181-217.
- Louise M. HAYWOOD, 1998, "Al 'mal pecado' de los troyanos: lírica e modos narrativos en la *Historia Troyana Polimétrica*", in Aengus WARD (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, vol. 1, Birmingham, pp. 216-221.
- HIGHET, 1954, *La tradición clásica*, México, FCE.
- Hans Robert JAUSS, 1970, "Literary History as a challenge to literary theory", *New Literary History*, Vol. 2, N°1, pp. 7-37.
- 1979a, "The Alterity and Modernity of Medieval Literature", *New Literary History*, Vol. 10, N°2, pp. 121-229.
- 1979b, "An interview with Hans Robert Jauss", *New Literary History*, Vol. 11, N°1, pp. 83-95.
- 2001, "The identity of the poetic texto in the changing horizon of understanding", in James L. MACHOR e Philip GOLDSTEIN, *Reception study: from literary theory to cultural studies*, New York and London, Routledge.
- F. JENSEN, 1993, "Pranto", in Giulia LANCIANI e Giuseppe TAVANI (org. e coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 526-563.
- Aurora JUARÉZ BLANQUER, 1988, *El cancionero de Pero da Ponte*, Granada, Ediciones TAT.
- Nuno JÚDICE, 1998, *Cancioneiro de D. Dinis*, Lisboa, Teorema.
- Jean Paul KELLER, 1954, "Inversion of the Prison Episodes in the Poema de Fernán González", in *Hispanic Review*, Vol. 22, N° 4, pp. 253-263.
- 1957, "The structure of the *Poema de Fernán González*", in *Hispanic Review*, XXV, pp. 235-245.
- Erich KHÖLER, 1964, "Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours", in *Cahiers de Civilization Médiévale*, n°7, pp. 27-51.
- 1976, *Sociologia della fin'amor. Saggi Trobadorici*, traduzione e introduzione di Mario Mancini, Padova, Liviana Editrice.

- 1984, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Éditions Gallimard.
- Giulia LANCIANI e Giuseppe TAVANI, 1995, *As cantigas de escarnio*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- Manuel Rodrigues LAPA, 1929, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, Lisboa, Seara Nova.
- 1956, *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval.*, 4ª edição revista, Coimbra, Coimbra Editora,.
- 1964-1973, “Recensão a Tavani (Giuseppe), *Le poesie di Ayra Nunez*”, in *Boletim de filologia*, Tomo XXII, pp. 177-185.
- 1965, *Cantigas d'Escarnho e de Maldizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Vigo, Editorial Galaxia.
- Rafael LAPESA, 1981, *Historia de la lengua española*, 9ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Gredos.
- Ana Sofia LARANJINHA, 2009, “Por caminhos galegos com Osoir’Anes e Joan Soares Somesso: o amor que força e a *senhor* que fascina”, in «Guarecer On-line». Disponível em http://ifilosofia.up.pt/gfm/seminar/docs/caminhos_galegos.pdf.
- 2005, *Artur, Tristão e o Graal. A escrita romanesca no Ciclo do Pseudo-Boron*, Dissertação de Doutoramento em Literatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, policopiada.
- 2014, “D. Dinis e o amor tristaniano”, in Graça Videira LOPES e Manuele MASINI (ed.), *Cantigas Trovadorescas. Da Idade Média aos nossos dias*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, pp. 55-64.
- Nuria LARREA VELASCO, 2012, *Historia Troyana Polimetrica. Edición Crítica*, Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Educación a distancia.
- Moshé LAZAR, 1964, *Amour courtois et “fin’amors” dans la littérature du XXe siècle*, Paris, Librairie C. Klincksieck.
- Maria Rosa LIDA DE MALKIEL, 1952-1953, “El desenlace del Amadís primitivo”, in *Romance Philology*, vol. VI, pp. 283-289.
- 1969, “La literatura artúrica en España y Portugal”, in *Estudios de literatura española y comparada*, Eudeba, Buenos Aires, pp. 134-148.
- Graça Videira LOPES, 1995, *A Sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Editorial Estampa, Lisboa.
- 2002, *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Editorial Estampa, Lisboa.

- Eugénio LÓPEZ-AYDILLO, 1923, “Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas”, in *Revue Hispanique*, tome LVII, pp. 315-623.
- Enrique JEREZ CABRERO, 2006, *El Chronicon Mundi de Lucas de Tuy (c. 1238): técnicas compositivas y motivaciones ideológicas*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Itziar LÓPEZ GUIL, 2000, “Algunos factores determinantes de la enunciación oral en el «Poema de Fernán Gonçález»”, in *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander 22-26 de septiembre de 1999*, Santander, Consejería de cultura del gobierno de Cantabria, pp. 1095-1103.
- Itziar LÓPEZ GUIL, 2011, “El “camino francés” y sus funciones en el *Libro de Fernán Gonçález*”, en Itziar LÓPEZ GUIL, Luís CALVO y Cristina ALBIZU YEREGUI, *El camino de Santiago, encrucijada de saberes*, Madrid, Iberoamericana, pp. 59-72.
- Antonio LÓPEZ FERREIRO, 1902, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, V, Santiago de Compostela, Imp. Y Enc. del Seminario Conciliar Central.
- Ramón LORENZO, 1975-1977, *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, 2vols., Orense, Instituto de Estudios Orensianos Padre Feijóo, vol 1, pp. 716-717.
- 1993, “Crónica troiana”, in Giulia LANCIANI e Giuseppe TAVANI, (org.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 192-193.
- Pilar LORENZO GRADÍN, 1993, “Kharja”, in Giulia LANCIANI e Giuseppe TAVANI, (org.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 369-372.
- 1990, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- 2008, *D. Afonso Lopez de Baian. Cantigas*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Pilar LORENZO GRADÍN e Mercedes BREA, 1998, *A cantiga de amigo*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- Pilar LORENZO GRADÍN e Simone MARCENARO, 2010, *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Elza Paxeco MACHADO e José Pedro MACHADO, 1982, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cod. 10991*, Lisboa, Biblioteca Nacional e Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- Maria do Carmo Pereira MACHADO, 1981, *As cantigas de amor e de amigo de Pero Gómez Barroso. Texto crítico e Glossário*, Rio de Janeiro, Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Giuliano MACCHI, 1966, “Le poesie di Roy Martinz do Casal”, in *Cultura Neolatina*, 26, pp. 129-157.
- M. MÁRQUEZ-STERLING, 1980, *Fernán González First Count of Castille: the Man and the Legend*, University of Mississippi, Romance Monographs.
- Giovanna MARRONI, 1968, “Le poesie di Pedr’Amigo de Sevilha”, in *AION*, 10, pp. 189-339.
- Henri-Irénée MARROU, 1971, *Les Troubadours*, Éditions du Seuil, Paris.
- Georges MARTIN, 1992, *Les Juges de Castille: mentalités et discours historique dans l’Espagne médiévale*, Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale, volume 6.
- (dir.), 2009, *La Chronica naiarensis. e-Spania*, 7 de junho de 2009. Disponível online em: <https://e-spania.revues.org/17958>.
- Gonzalo MARTÍNEZ DÍEZ, 2005, *El condado de Castilla (711-1038). La historia frente a la leyenda* (2 vols.), Madrid – Valladolid, Junta de Castilla y León - Marcial Pons Historia.
- Carlos Paulo MARTÍNEZ PEREIRO, 2008, *Cantigas de Fernan Paez de Tamalancos*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.
- José MATTOSO, 1980, *A nobreza medieval Portuguesa. A família e o poder*, 2ª Edição, Lisboa, Editorial Estampa.
- 1982, *Ricos homens, infâncias e cavaleiros. A nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*, 2º ed., Lisboa, Guimarães Editora.
- 1985, *Identificação de um País. Ensaio sobre as origens de Portugal (1096-1325)*, 2 vols., Lisboa, Editorial Estampa.
- 1987, “Cavaleiros andantes: a ficção e a realidade”, in *A nobreza medieval portuguesa. A família e o poder*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Estampa.
- 1992, *Portugal Medieval*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- 1994, “1096-1325” in *A monarquia feudal. História de Portugal*, vol. II, dir. José Mattoso, Lisboa, Editorial Estampa.
- 2009, *Naquele Tempo. Ensaio de História Medieval*, Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Filipa MEDEIROS, 2006, “Historiografia de uma Novela de Cavalaria Peninsular: O *Amadís de Gaula*. Estado da Questão e Bibliografia comentada”, in *Medievalista On-line*, nº2 [consultado a 28 de Agosto de 2015]. Disponível

em:

<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-novela.htm>

Xosé Luís MÉNDEZ FERRIN, 1966, *O Cancioneiro de Pero Meogo*, Galaxia, Vigo.

Marcelino MENÉNDEZ PELAYO (ed.), *Antologia de poetas líricos castellanos*, VI, Santander.

Ramón MENÉNDEZ PIDAL, 1899, *Notas para el romancero del conde Fernán González en Homenaje a Menéndez y Pelayo*, I, Madrid.

————— 1960, “La primitiva lírica europea. Estado actual del problema”, *Revista de Filología Española*, Tomo XLIII, Cuadernos 3º y 4º.

————— 1973, *Poesía árabe y poesía europea*, 6ª ed., Espasa-Edalpe, Madrid.

————— 1975, *Poesía Juglaresca y Juglares. Aspectos de la historia literária y cultural en España*, 7ª ed., Madrid, Espasa-Calpe S.A..

Manuel MILÁ Y FONTANALS, 1861, *De los Trovadores en España*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdaguer.

José Carlos MIRANDA, 1985, “O discurso poético de Bernal de Bonaval”, *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, II Série, vol. I, Porto, pp. 105-131. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6031.pdf>.

————— 1989, “O Tema da Morte e a Tradição Literária do Pranto no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende”, in *Actas do Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época*, vol. IV, Porto, CNCDP, pp. 77-93.

————— 1994, “Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia de *amigo*”, Edição de autor, Porto, disponível em <http://web2.letras.up.pt/ifilosofia/gfm/seminar/docs/Calheiros,%20Sandim%20e%20Bonaval.pdf>.

————— 1996a, *Os trovadores e a região do Porto. Em Torno do Rapto de Elvira Anes da Maia*, Porto, Edição de autor.

————— 1996b, “Como o rei Artur e os cavaleiros da sua corte demandaram o reino de Portugal”, *Colóquio/Letras*, nº 142, pp. 83-102. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=142&p=83&o=p>.

————— 1997a, “João Soares de Paiva e o rei da Navarra: Para a leitura do cantar Ora faz ost'o senhor de Navarra”, in *O Sentido que a Vida Faz. Estudos para Óscar Lopes*, Campo das Letras, Porto, pp. 321-329.

————— 1997b, “João Soares de Paiva: Perfil Histórico do Primeiro Trovador em Galego-Português”, in *Actas do II Congresso Histórico de Guimarães – D. Afonso Henriques e a sua Época*, vol. V: *Sociedade, Administração, Cultura*

e Igreja em Portugal no Séc. XII, Guimarães, Edição da Câmara Municipal Guimarães, pp. 5-16.

- 1999, *A Demanda do Santo Graal e o ciclo arturiano da Vulgata*, Porto, Granito Editores.
- 2004a, *Aurs Mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto, Edições Guarecer.
- 2004b, “Garcia Mendes d’Eixo e as duas faces de Janus”, in *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, vol. II, Porto, pp. 41-18. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6829.pdf>.
- 2005, “Da *fin’amors* como representação da sociedade aristocrática occitânica”, in Mário Santiago de CARVALHO e Marisa das Neves HENRIQUES (org.), *Amar de novo. Participações no Ciclo de Conferências da ‘Associação de Professores de Filosofia’ O Amor na Idade Média*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, pp. 123-150.
- 2007a, “Alfonsinos, Sicilianos e o Mundo Feudal do Ocidente Ibérico. Em busca da primeira geração de trovadores galego-portugueses”, in A. I. BOULLÓN AGRELO (ed.), *Na nossa lyngoage galega. A emerxencia do galego como língua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela, Consello de Cultura Galega / Instituto da Lingua Galega.
- 2007b, “Martin Soares e o ‘Cantar do Cavaleiro’. A Recepção do Cantar de Amigo da Fase Inicial”, in Maria do Rosário FERREIRA, Ana Sofia LARANJINHA e José Carlos MIRANDA (org.), *Seminário Medieval. 2007-2008*, Porto, Estratégias Criativas, pp. 219-232. Versão portuguesa atualizada de José Carlos Ribeiro MIRANDA, “Martin Soares und die Rezeption des galego-portugiesischen Frauenliedes der Frühzeit”, *Frauenlieder/Cantigas de Amigo, Internationalen Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin)*, Stuttgart, S. Hirzel Verlag, 2000, pp. 227-236.
- 2010a, “Cantar ou Cantiga? Sobre a designação genérica da cantiga de amigo” in Mercedes BREA e Santiago López MARTÍNEZ-MORAZ (ed.), *Aproximacións ao estudo do Vocabulario Trobadoresco*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- 2010b, “Do Liber Regum em Portugal antes de 1340”, *e-Spania* [En ligne], 9 | juin 2010, mis en ligne le 10 mars 2013, consulté le 03 avril 2016. URL : <http://e-spania.revues.org/19315> ; DOI : 10.4000/e-spania.19315.
- 2011, “Somesso, a dona e a donzela: a segunda geração de trovadores galego-portugueses e a linguagem de amor”, in Maria do Rosário FERREIRA, Ana Sofia LARANJINHA e José Carlos MIRANDA (org.), *Seminário Medieval. 2009-2011*, Porto, Estratégias Criativas, pp. 183-228.
- 2012, “O galego-português e os seus detentores ao longo do século XIII”, *e-Spania* [en ligne], 13 juin 2012, mis en ligne 11 juin 2012, consulte le 17

juin 2012. URL: <http://e.spania.revues.org/21084> ; DOI : 10.4000/e-spania.21084.

————— “Eixo, Cameros e Vaqueiras. Sobre a rubrica que acompanha o cantar *Ala u jazq Torona*”, (Aguarda publicação no volume de homenagem a Carlos Alvar. Cedido pelo autor).

José Carlos MIRANDA / António Resende de OLIVEIRA, 1995, "A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades", in *Medioevo y literatura. Actas del V congreso da la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, pp. 499/512 (Entretanto incluído em António Resende de OLIVEIRA, *O Trovador Galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, pp. 97-110).

Lenia Marcia MONGELLI, 2009, *Fremosos Cantares. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa*, Rio de Janeiro, Martins Fontes.

Alberto MONTANER FRUTOS, 1993, “Cave Carmen! De Huellas de Asonancia a «Prosa Rimada» en las Prosificaciones Épicas Cronísticas”, in Aires A. NASCIMENTO e Cristina Almeida RIBEIRO, *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de Outubro de 1991)*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 67-72.

Herique MONTEAGUDO, 1998, “Cantores de santuário, cantares de romaria”, in Derek W. FLITTER e Patricia OBDER DE BAUBETA, *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*, University of Birmingham, pp. 12-37.

————— 2008, *Letras primeiras. O Foral de Caldelas, os primórdios da lírica trobadoresca e a emergência do galego escrito*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Francine MORA, 2008, « *Metre en romanz. » Les romans d'antiquité du XII^e siècle et leur postérité (XIII^e-XIV^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, Moyen Âge – Outils de synthèse, n° 3.

Filipe Alves MOREIRA, 2008, *Afonso Henriques e a Primeira Crónica Portuguesa*, Porto, Estratégias Criativas, pp. 81-92.

————— 2010, “As cores e as origens de Portugal entre o Conde de Barcelos e Fernão Oliveira”, in Isabel de Barros DIAS E Carlos F. Clamote CARRETO, *Cores. Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 147-156.

Leonor Curado NEVES, 1993, “O campo semântico da partida na Cantiga d'Amor galego-portuguesa”, in Aires A. NASCIMENTO e Cristina Almeida RIBEIRO, *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de Outubro de 1991)*, Lisboa, Edições Cosmos, Vol. III, pp. 259-265.

- Oskar NOBILING, 2010, "Acerca do texto e da interpretação do *Cancioneiro da Ajuda*" (1907), in Yara Frateschi VIEIRA (ed.), *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*, Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, pp. 213-215.
- Cristina NOBRE, 2001, "Amor e poesia nas cantigas d'amor de D. Denis", *Educação e Comunicação*, nº6, pp. 50-65.
- José Joaquim NUNES, 1926, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Gallego-Portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- 1932, *Cantigas de Amor dos Trovadores Gallego-Portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- María Fernanda NUSSBAUM, 2011, "Monarquía y consejeros en la *Crónica de tres reyes*: un modelo de gobierno para el reinado de Alfonso XI", *e-Spania* [En ligne], 12 | décembre 2011, mis en ligne le 22 novembre 2011, consulté le 30 mars 2016. URL : <http://e-spania.revues.org/20670> ; DOI : 10.4000/e-spania.20670.
- Joseph F. O'CALLAGHAN, 1996, *El Rey Sabio. El Reinado de Afonso X de Castilla*, Sevilha.
- António Resende de OLIVEIRA, 1990 "Trovadores portugueses na corte de Afonso X", in *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*, vol. IV, Porto, Centro de História da Universidade do Porto, pp. 1335-1348.
- 1993a, "Gil Sanchez", in Giulia LANCIANI e Giuseppe TAVANI (org.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, p. 296.
- 1993b, "Estevan da Guarda", in Giulia LANCIANI e Giuseppe TAVANI (org.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 245-246.
- 1994, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri.
- 1995, *Trovadores e xograis: contexto histórico*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- 1997, "História de uma despossessão. A nobreza e os primeiros textos em galego-português", *Revista de História das Ideias. A cultura da Nobreza*, Vol. 19, pp. 105-136.
- 1999, "Para uma integração histórico-cultural do canto trovadoresco galego-português" *Máthesis*, nº8, pp. 125-145.
- 2001, *O Trovador Galego-Português e o seu mundo*, Lisboa, Editorial Notícias.

- 2007, “A cultura da nobreza (sécs. XII a XIV). Balanço sem perspectivas.” *Medievalista online*, nº3, disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA3/medievalista-nobreza.htm>.
- 2010a, “D. Afonso X, Infante e Trovador I. Coordenadas de uma ligação à Galiza”, *Revista de Literatura Medieval*, XXII, pp. 257-270.
- 2010b, “Na Casa de Afonso X. O rei, a corte e os trovadores (abordagem preliminar)”, *Ibéria. Revista de História das Ideias*, vol. 31, pp. 53-76.
- 2010c, “D. Afonso X, infante e trovador II. A produção trovadoresca”, *La Parola del Testo*, XIV/1, pp. 7-19.
- 2012, “Distracções e cultura”, in Leontina VENTURA, *D. Afonso III*, Maia, Círculo de Leitores, pp. 223-262.
- 2015, “A Produção Trovadoresca de Afonso X. 3: Os Cantares da Guerra (Composições e Cronologias)”, *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, nº 14, pp. 9-29.
- Jorge A. OSÓRIO, 1993a, “D. Dinis: o Rei, a Língua e o Reino”, *Máthesis*, nº2, pp. 17-36.
- 1993b, “Trovador e poeta do século XIII ao século XV. Algumas considerações”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. X, pp. 93-108.
- Saverio PANUNZIO, 1967, *Pero da Ponte. Poesías*, Bari, Adriatica Editrice.
- Juan PAREDES NUÑEZ, 2010, *El cancionero profano de Alfonso X, el Sabio*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións, Universidade de Santiago de Compostela.
- Silvio PELLEGRINI, 1959, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari, Adriatica Editrice.
- Maria Helena da Rocha PEREIRA, 1993, “Amizade, amor e eros na *Ilíada*”, *Hvmanitas*, Vol XLV, pp. 3-16, nota 13. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/01_Rocha_Pereira.pdf.
- Aimé PETIT, 1985, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, Lille, Université de Lille III.
- Marco PICCAT, 1995, *Il canzonero di Don Vasco Gil*, Bari, Adriática,.
- Luciana Stegagno PICCHIO, 1998, *Martin Moya. Le Poesie*, Roma, Edizione dell'Ateneo.
- Ricardo PICHEL GOTÉRREZ, 2010, “A prosa medieval galega à us do testemuño da *Historia Troiana* (MS. 558 BMP): apontamentos codicolóxicos in José

- Manuel FRAJEDAS RUEDA *et al.*, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valladolid, pp. 1515-1530.
- 2013, *A Historia Troyana (BMP MS. 558). Edición e estudio histórico-filológico*. Santiago de Compostela. Dissertação de Doutoramento.
- José Augusto de Sotto Mayor PIZARRO, 1993, “D. Dinis e a nobreza nos finais do século XIII”, *Revista da Faculdade de Letras*, II Série, Vol. 10, pp. 91-101.
- 1999a, *Linhagens Medievais Portuguesas. Genealogias e estratégias (1279-1325)*, 2 vols., Porto, Universidade Moderna.
- 1999b, “A nobreza portuguesa no período dionisino. Contextos e Estratégias (1279-1325)”, *En la España Medieval*, nº 22, pp. 61-76.
- 2010, “De e para Portugal. A circulação de nobres na Hispânia medieval (séculos XII a XIV)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 40/2, julio-diciembre de 2010, pp. 889-924.
- Julio PUYOL, 1926, *Crónica de España por Lucas, Obispo de Túy*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- Eduarda RABAÇAL, 2013, *Louvor e condenação da rainha Genevra no romance arturiano em prosa*, Dissertação de mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais, Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/72472/2/tesemesteducardarabacallouvor000224387.pdf>.
- Lord RAGLAN, 1936, *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*, London.
- Stephen RECKERT e Hélder MACEDO, 1976, *Do cancionero de amigo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Agapito REY e Antonio GARCIA SOLALINDE, 1942, *Ensayo de una bibliografía de las leyendas troyanas en la literatura española*, Bloomington, Indiana University.
- Cristina Almeida RIBEIRO, 1994, “O lirismo e a emergência da subjectividade (a propósito da pastorela de Joan Airas de Santiago)”, in María Isabel TORO PASCUA (ed.), *Actas de III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Tomo I, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV, Departamento de Literatura Española e hispanoamericana, pp. 79-83.
- María Gimena del RIO RIANDE, 2004, “«Os privados que del rey an»: el Topos del mal consejero, del sirventés al *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* y vice-versa”, in Monica. E. SCARANO (org.), *Segundo Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar de la Plata, Disponível em: www.mdp.edu.ar/humanidades/.../3_delRio.doc.

- 2009, “Trovadores de la corte dionisiana: poética nobiliaria y cancionero regio”, in Olivia RODRIGUEZ GONZÁLEZ e Laura MARINHO SÁNCHEZ (coord.), *Novas achegas ao estudo da cultura galega. Enfoques literários e socio-históricos*, A Coruña, Universidade de A Coruña, pp. 41-55.
- Martín de Riquer, 1950, “Thomas Periz de Fozes, trovador aragonés en lengua provenzal”, *Archivo de Filología Aragonesa.*, nº3, pp. 7-23.
- 1964, *Historia de la Literatura Catalana*, vol. I, Barcelona, Edicions Ariel.
- 1987, “Agora lo veredes, dixo Agrajes”, in *Estudios sobre el Amadis de Gaula*, Roma, Sirmio, pp. 7-53.
- 2011, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, (1º ed. em 3 volumes 1975) Barcelona, Ariel.
- José Luís RODRÍGUEZ, 1980, *El Cancioneiro de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Xosé Xavier RON FERNÁNDEZ, 1997, “As cantigas morais na lírica galego-portuguesa”, in José Manuel LÚCIA MEGIAS (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Alcalá de Henares 12-16 de septiembre de 1995*, tomo II, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, pp. 1347-1366.
- 2005, “Carolina Michaëlis e os trovadores representados no Cancioneiro da Ajuda” in Mercedes BREA (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoje*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 121-188.
- Samuel N. ROSENBERG et Hans TISCHLER (ed., méf., trad. et notes), 1995, avec la collaboration de Marie-Geneviève GROSSEL, *Chansons des trouvères*, Paris, Le Livre de Poche.
- Charles Stuart de ROTHESAY, *Fragments de hum Cancioneiro Inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*. Impresso à custa de Carlos Stuart Socio da Acad. Real de Lisboa. Em Paris, no Paço de Sua Magestade Britanica, 1823.
- Justina RUIZ DE CONDE, 1949, *El matrimonio y el casameto secreto en los libros de avallerías*, Madrid, Aguilar.
- H. SALVADOR MARTÍNEZ, 2003, *Afonso X el Sabio. Una Biografía*, Madrid, Ediciones Pociferno.
- Nicasio SALVADOR MIGUEL (ed.), 1992, Gonzalo de BERCIO, *Loores de Nuestra Señora*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Herlânder Gonçalves dos SANTOS, 2009, *D. Sancho II. Da deposição à composição das fontes literárias dos séculos XIII e XIV*, Porto, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, policopiada.
- Joël SCHMIDT, 1995, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Edições 70.

- Amadeu J. SOBERANAS, 1979, "La version galaico-portugaise de la 'Suite du Merlin'", *Vox romanica*, 38, pp. 174-193.
- Michel SOT, 1998, "A génese do casamento cristão" in Georges DUBY, *Amor e sexualidade no Ocidente*, Lisboa, Terramar.
- José António SOUTO CABO, 1988, "Aproximação ao motivo dos olhos nas cantigas de amor e de amigo", *Agália*, nº16, pp. 401-420.
- 2012a, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói, Editora UFF.
- 2012b, *En Santiago, seend' albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelanas*", *Verba*, nº 39, pp. 273-298.
- Leo SPITZER, 1944, *L'amour de lointain de Jaufré Rudel et les sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, Studies in the Romance Languages and Literature, 5, University of North Carolina Press.
- Hermann SPRINGER, 1985, *Das altoprovenzaische Klagelied*, Berlin, C. Vogt.
- Samuel Miklos STERN, 1948, "Les vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hébraïques. Une contribution à l'histoire du muwassah et à l'étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe'", *Al-Andalus Revista de las escuelas de estudios árabes de Madrid y Granada*, XII, pp. 299-346.
- Luis SUÁREZ FERNÁNDEZ, 1987, *Léon en torno a las cortes de 1188*, León S.A., Hullera Vasco-Leonesa.
- Aquilino SUÁREZ PALLASÁ, 1995, "Estratificación de la onomástica del *Amadís de Gaula*", in R. PENNA, M. A. ROSAROSSA (ed.), *Studia Hispanica Medievalia. IV Jornadas Internacionales de Literatura Española y Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 189-198.
- 2006, "La *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, fuente del *Amadís de Gaula* primitivo. Perspectiva onomástica de la cuestión", in Lilia E. F. de ORDUNA (ed.), *Nuevos Estudios sobre Literatura Caballeresca*, Barcelona-Kassel, Reichenberger, pp. 11-69.
- Xesus TABOADA CHIVITE, 1982, "Las leyendas castreñas", in *Ritos e Creencias Galegos*, A Coruña, Salvora, pp. 187-201.
- Giuseppe TAVANI, 1967, *Repertorio Metrico della Lirica Gallego-Portoghese*, Roma, Edizione dell'Ateneo.
- 1980, "La poesia lírica galego-portoghese", *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*. Vol. II, Tome 1, Fascicule 6, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg.
- 1986, *A Poesía Lírica Galego-Portuguesa*, Vigo, Editorial Galaxia.

- 1988, *Ensaio Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- 1990, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação.
- 1992, *A poesía de Airas Nunez*, Vigo, Editorial Galaxia.
- Fernanda TORIELLO, 1976, *Fernand'Esquyo, Le Poesie*, Bari, Adriatica Editrice.
- Isabel URÍA MAQUA (ed.), 1992, Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, Madrid, Espasa-Calpe.
- 2007, “Una nota sobre la política castellanista del *Libro de Fernán González*”, in Armando LÓPEZ CASTRO e Maria Luzdivina CUESTA TORRE (ed.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005*, vol. II, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, pp. 1087-1097.
- José VARANDAS, 2003, *Bonus Rex ou Rex Inutilis, as periferias e o centro: Redes de poder no reinado de D. Sancho II (1223-1248)*, Dissertação de Doutoramento em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Aurelio VARGAS DÍAS-TOLEDO, 2013, “O heroísmo cavaleiresco dos séculos XV-XVII”, *Revista Signum*, vol. 14, nº2, pp. 222-233.
- Carolina Michäelis de VASCONCELOS, 1924-1925, “Em volta de Sancho II”, *Lusitânia*, II.
- Leontina VENTURA, 1986, “João Peres de Aboim – Da terra de Nóbrega à corte de Afonso III”, *Revista de História Económica e Social*, nº18, pp. 57-73.
- 1992, *A Nobreza de Corte de D. Afonso III*, 2 vols., Coimbra, Dissertação de Doutoramento policopiada.
- 2012, *D. Afonso III*, Maia, Círculo de Leitores.
- Leontina VENTURA e António Resende de OLIVEIRA, 2003, “Os Briteiros (Séculos XII-XIV) 4. Produção Trovadoresca, in Luís Adão da FONSECA et al. coord., *Os reinos ibéricos na idade média. Livro de homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, vol. II, Porto, Livraria Civilização, pp. 763-777.
- 2012, “Os livros do rei: administração e cultura no tempo de D. Afonso III”, *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, Imprensa da Universidade de Coimbra, vol. XV, pp. 181-194.
- Juan VICTORIO, 1982, *Mocedades de Rodrigo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Yara Frateschi VIEIRA, 1983, “O escândalo das amas e tecedeiras nos cancioneiros galego-portugueses”, *Colóquio Letras*, nº76, Novembro de 1983, pp. 18-27.

- 2010, “Os olhos e o coração da lírica galego-portuguesa”, in Mercedes BREA e Santiago López MARTÍNEZ-MORAZ (ed.), *Aproximacións ao estudo do Vocabulario Trobadoresco*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 193-208.
- Maria da Conceição VILHENA, 1991, “A amada nas cantigas de amor: casada ou solteira?”, in Eugenio ASENSIO (ed.), *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, pp. 209-221.
- Josué VILLA PRIETO, 2012, “La alabanza a Castilla en el Poema de Fernán González (ca. 1250). Su reflejo en los tratados bajomedievales”, *Tiempo y sociedad*, nº9, pp. 23-62.
- Jacques WETTSTEIN, 1945, *Mezura: l'idéal des troubadours, son essence et ses aspects*, Zurich, Imprimerie Leeman Frères & Cie.
- Grace Sara WILLIAMS, 1909, “The Amadis Question”, extrait de la *Revue Hispanique*, tome XXI, pp. 1-167.
- Edward M. WILSON, 1965, “Iberian”, in Arthur Thomas HATTO, *Eos: An Enquiry Into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, Haia, Mouton, pp. 299-343.
- Domingo YNDURÁIN, “Enamorarse de oídas”, in Fernando LÁZARO CARRETER (ed.), *Serta Philologica: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid, Cátedra, 1983, Vol. II, pp. 589-603.